

Abbé C. Vincent

Théorie de la Composition Littéraire

Librairie Poussielgue
Paris


M. TERQUEM
BOOKSELLER

THÉORIE

DE LA

COMPOSITION LITTÉRAIRE

DU MEME AUTEUR :

Théorie des genres littéraires. In-12 broché. . 2 fr. »
Cartonné toile . 2 fr. 50

Le péril de la langue française. Dictionnaire raisonné des principales locutions et prononciations vicieuses et des principaux néologismes. In-16.

PRINCIPES RAISONNÉS DE LITTÉRATURE

THÉORIE

DE LA

COMPOSITION LITTÉRAIRE

PAR

M. l'abbé Cl. VINCENT

Sixième édition revue et augmentée

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE POUSSIELGUE
J. DE GIGORD, ÉDITEUR
RUE CASSETTE, 15

1910

Propriété de :

J. de Gigord.

PRÉFACE

Comme le titre l'indique, nous avons essayé d'introduire dans ce Traité destiné aux Collèges, un peu d'esprit critique et philosophique. C'en est l'unique nouveauté.

On a tout à gagner en initiant les élèves, dès la classe de seconde, aux grands problèmes littéraires, et en leur montrant ce que l'art d'écrire a de sérieux, ce qu'il comporte d'intéressants aperçus. Un enseignement qui donne la raison des faits au lieu de simples recettes, et parle à l'intelligence plutôt qu'à la mémoire, ne saurait manquer d'être fécond et agréable. A tout âge, l'on profite et l'on aime à voir net et à fond.

Considérée ainsi, la littérature cesse d'être ce qu'on la croit souvent et à tort, un plaisir de raffiné, un habile arrangement de mots; elle apparaît ce qu'elle est réellement, à savoir, la manifestation de l'âme humaine. Le style n'est plus une

broderie, qui vient enjoliver la pensée, c'est la pensée elle-même se traduisant au dehors. Aussi bien, nous nous sommes étendu sur la nature et le rôle des facultés littéraires, sur l'importance du plan, afin qu'on soit bien persuadé que la vigueur d'esprit, le jugement et la réflexion sont les meilleurs moyens d'atteindre à la perfection du style. L'art d'écrire est, avant tout, l'art de penser.

Est-il nécessaire d'avertir qu'en publiant ces PRINCIPES RAISONNÉS DE LITTÉRATURE, nous avons cru répondre à un besoin présent ? L'enseignement actuel des Universités et les ouvrages contemporains de critique ont subi l'influence du mouvement scientifique qui caractérise notre époque. Cet enseignement et ces ouvrages diffèrent sensiblement des leçons d'un Rollin, d'un Marmontel ou d'un La Harpe. Jadis les rhéteurs s'occupaient presque exclusivement de l'élocution. Ils distinguaient trois genres de style : le simple, le tempéré et le sublime. Ils examinaient longuement les six qualités principales du style et ses douze qualités secondaires. Les soixante-quatorze espèces de figures étaient soigneusement *épinglées* et étiquetées dans les traités. Bref, la littérature était envisagée surtout par la surface.

De nos jours, sans cesser d'estimer le style à sa valeur, on apprécie également les qualités de conception et d'imagination, la profondeur et la sincérité du sentiment. On aime à analyser et à décom-

poser le génie d'un auteur, à pénétrer les secrets et les mystères de l'art d'écrire. La critique, avec Sainte-Beuve et surtout avec Taine, est devenue l'*histoire naturelle des esprits* (1). De moins en moins elle mérite ce reproche que lui adressait, il y a quelque temps, un de ses représentants les plus autorisés : « Décadents ou romantiques, parnassiens ou classiques, nous avons beau nous révolter, nous descendons tous en effet de Malherbe, par Condillac ou par Noël et Chapsal; nous évaluons le talent au nombre de défauts qu'il n'a pas, bien plus qu'à la nature des qualités qu'il possède; et nous posons de tels principes enfin que, si nous les suivions, ils n'iraient à rien moins qu'à mettre l'auteur des *Odes funambulesques* (2) au-dessus d'Hugo même (3). » Dans les établissements d'instruction secondaire, on revient enfin de cette admiration des qualités négatives. « Rendons cette justice à la tradition que nous lèguent les dernières années de l'enseignement classique : le goût est devenu tous les jours, sinon plus littéraire et plus poétique, du moins plus sérieux (4). »

Nous avons voulu composer un traité qui fût en

(1) Le mot est de Sainte-Beuve. Mais ce qui pour Sainte-Beuve était plutôt une métaphore, est devenu pour Taine, non sans quelque exagération, un axiome scientifique.

(2) Théodore de Banville.

(3) Ferdinand Brunetière, *Histoire et Littérature*, t. III p. 242. (Calmann Lévy, Paris).

(4) Petit de Julleville, *Le Discours français et la Dissertation*

rapport avec ce goût plus sérieux. Le public jugera si nous ne sommes pas resté trop en deçà du but que nous nous étions proposé.

Dans l'exposition des idées, nous n'avons pas oublié qu'un livre de classe exige la méthode et la clarté. Nous avons visé à être *didactique*, tout en tâchant d'éviter ce que ce terme emporte avec soi de sécheresse et d'ennui. Les définitions ont été multipliées; les divisions et subdivisions fortement marquées, de façon à mettre en évidence le plan de l'ouvrage, voire de chaque chapitre, de chaque article.

Les développements qui auraient pu émousser le relief des idées et les empêcher de se graver aisément dans la mémoire, ont été rejetés en notes au bas des pages. Les notes sont là pour expliquer le texte, l'*illustrer*, suivant un joli mot de notre vieux langage, et l'appuyer le plus souvent de l'autorité d'un auteur en renom. Elles demandent à être lues avec attention.

Si on estime que les citations sont encore trop abondantes dans le corps même de l'ouvrage, nous répondrons avec Montaigne : « Je ne dis les aultres, sinon pour d'autant plus me dire (1). » Quelques écrivains ont eu l'heureuse fortune de rendre en perfection certaines idées littéraires. Lorsque nous

française. — Il est regrettable que ce petit livre, rempli de vues fines et dégagé des préjugés d'école, ne soit pas réimprimé.

(1) *Essais*, l. I, ch. XXV.

avons rencontré de ces formules ou de ces pages définitives, nous les avons enchâssées dans notre texte, désespérant de dire aussi bien, et veillant seulement à les placer au bon endroit, *in bono lumine,* de telle sorte qu'il n'y eût pas disparate.

Nous avons été très sobre d'exemples grecs et latins. Quand Homère, Virgile, Horace sont cités, c'est avec la traduction en note ou en regard. Ce livre pourra donc entrer dans les maisons d'éducation où l'on n'enseigne ni le grec ni le latin. Les courts extraits en l'une ou en l'autre langue n'arrêteront personne : on n'aura qu'à apprendre la traduction.

Avant de finir, répondons à une question. Ce livre est-il utile pour le baccalauréat? Les programmes sont déjà si chargés! Nous remarquerons d'abord qu'un enseignement consciencieux doit viser au-dessus et au delà du baccalauréat. Le vrai professeur forme ses élèves pour les devoirs de la vie, qui les attendent au sortir du collège; il développe en eux les principes de goût, qui les guideront plus tard dans leurs lectures et même dans leurs compositions, si quelques-uns ont une vocation d'écrivains. C'est se tromper grossièrement que de croire sa mission remplie, lorsqu'on a bourré les cerveaux de connaissances indigestes, de menus détails, qui disparaissent comme par enchantement, une fois les examens passés.

Cependant, tout en nous défendant d'avoir voulu

composer un *manuel du parfait bachelier*, nous estimons que notre travail ne sera pas inutile pour des épreuves littéraires qui attendent désormais la plupart des collégiens, à la fin de leurs études. Pourquoi, en effet, les dissertations de nos rhétoriciens sont-elles ordinairement des élucubrations creuses et mal venues, sinon parce qu'ils manquent d'idées? Ne pouvant mettre en jeu l'intelligence, qui n'a que des notions obscures et brouillées, ils ont recours à la mémoire. Ils font une *juxtaposition* de phrases en l'air, d'appréciations empruntées çà et là, et non pas une *composition*, c'est-à-dire un développement logique et personnel, où quelques idées générales, nettes et fortes, se subdivisent et se distribuent par l'analyse en des idées particulières, comme en autant de ramifications. On vous parlera de l'*esprit* de La Rochefoucauld, sans pouvoir préciser quel sens s'attache à ce mot *esprit*. Nous avons même vu des élèves bien doués être incapables d'établir le départ entre la *sensibilité* d'un auteur et son *imagination*. Ils ne savaient pas au juste le contenu de ces deux mots. Ainsi en va-t-il de beaucoup d'autres termes, tels que *littérature*, *classique*, *idées générales*, *beau*, *idéal*, etc., sur lesquels on a fréquemment à s'expliquer dans les dissertations, quand ils n'en sont pas la matière même. Or, comment parler judicieusement de ce que l'on comprend mal, ou pas du tout? C'est à préciser le vocabulaire litté-

raire, vague et flottant, en bien des points, pour nos écoliers; c'est à verser des connaissances exactes dans des intelligences neuves encore, que nous nous sommes appliqué (1).

Nous inclinons donc à croire que ce volume sera de quelque secours aux élèves des collèges, en général, et aux futurs bacheliers, en particulier.

(1) Ce que nous disons des candidats au baccalauréat est également vrai des aspirantes aux brevets : notre livre sera, pensons-nous, utile aux uns comme aux autres.

AVERTISSEMENT DE LA 5e ÉDITION

Répondant aux instances de plusieurs de nos collègues dans l'enseignement, nous avons ajouté à notre *Théorie de la composition,* des *Conseils pratiques* sur les principaux devoirs français que l'on a coutume de donner aux élèves.

LIVRE PREMIER

NOTIONS GÉNÉRALES

CHAPITRE PREMIER

DE LA LITTÉRATURE. — LES LITTÉRATURES CLASSIQUES.

Art. I. — De la littérature.

Double acception du mot littérature. — Le mot *littérature* a deux sens bien tranchés, quoique voisins. Tantôt, comme dans les *Traités* ou *Principes de Littérature*, il désigne l'art d'écrire. Tantôt il signifie l'ensemble des œuvres où se révèle cet art lui-même; on dit : les Littératures grecque, française, la Littérature du siècle de Louis XIV, quand on veut parler de ce qui s'est écrit de remarquable en Grèce, en France et sous Louis XIV.

La littérature manifestation de l'esprit humain. — Entendue dans ce dernier sens, la littérature peut encore être définie *l'ensemble des œuvres dans lesquelles l'esprit humain se manifeste par le style* (1) *ou art d'écrire.* Chaque ouvrage, en effet, nous montre la façon de penser et de sentir particu-

(1) *Par le style,* car les arts, en général, les institutions politiques et sociales, etc., sont encore des reflets de cet esprit.

lière à un auteur : c'est un jour ouvert sur son âme. La collection de tous les ouvrages parus nous éclairera donc sur les idées et les sentiments propres aux écrivains de tous les temps et de tous les pays : nous aurons devant nous un vaste tableau de la pensée humaine.

La littérature expression de la société. — Comme les auteurs dont la prose ou les vers sont parvenus jusqu'à nous, ont traduit les croyances ou les doutes, les joies ou les tristesses, les généreuses aspirations ou les faiblesses de leurs contemporains, qui trouvèrent en eux des échos complaisants, la littérature est aussi *l'expression de la société* (1) et, partant, une face de l'histoire générale.

Quels peuples ont une littérature. — Ont seuls une littérature les peuples qui connurent l'art d'écrire; en sont privés ceux dont la langue, rude encore, est impropre à rendre les nuances de la pensée, comme cela se voit au berceau des civilisations. Les rares monuments de ces époques de for-

(1) De Bonald. Taine : « L'état des mœurs et de l'esprit est le même pour le public et pour les artistes, ils ne sont pas des hommes isolés. C'est leur voix seule que nous entendons en ce moment à travers la distance des siècles; mais, au-dessous de cette voix éclatante qui vient en vibrant jusqu'à nous, nous démêlons un murmure et, comme un vaste bourdonnement sourd, la grande voix infinie et multiple du peuple qui chantait à l'unisson autour d'eux. Ils n'ont été grands que par cette harmonie. » Taine, *Phil. de l'art*, t. I, p. 5. (Hachette, Paris.)

Quelquefois, il s'est rencontré un Tacite, un Juvénal, un Saint-Simon, qui n'ont pas partagé toutes les idées de leur génération et se sont érigés en censeurs de leurs concitoyens. Ces auteurs furent des peintres indignés, et non des échos flatteurs. Mais leurs œuvres sont, à ce titre, un tableau des mœurs qu'ils ont critiquées : elles ont la valeur d'un document. Au surplus, par certains côtés, ces écrivains, — un Saint-Simon entiché d'étiquette, — se rattachent toujours à leur époque; en sorte que la théorie de Taine reste vraie dans sa généralité.

mation, le *Serment de Strasbourg*, le petit *poème sur sainte Eulalie*, appartiennent à l'histoire littéraire et non à la littérature.

Différence entre la littérature et l'histoire littéraire. — La littérature n'admet que les œuvres où apparaît un style; l'histoire littéraire épie, pour les consigner, les premiers bégayements de la pensée. Elle « commence, pour ainsi dire, avec la langue. Elle ne cesse que le jour où la nation a disparu, où sa langue est devenue une langue morte. Ce doit être une sorte d'inventaire détaillé et fidèle de tout ce qui a vu le jour et a été lu, une liste raisonnée de tous ceux qui ont tenu une plume; le mérite d'un inventaire de ce genre est de n'omettre personne (1). »

Art. II. — Les Littératures classiques.

Quelles sont les littératures classiques. — Quelques littératures, et, plus spécialement, dans ces littératures, quelques époques ont reçu le nom de *classiques*. Ce nom est réservé aux littératures grecque et latine, et, tout particulièrement, pour la première, à l'époque qui va de la fin des guerres médiques aux invasions d'Alexandre; pour la seconde, à la période qui commence avec Cicéron et se termine à la mort d'Auguste. En France, le dix-septième siècle est l'âge classique de notre littérature.

Conditions pour qu'une littérature soit classique. — 1° *Idées générales.* — Comme l'étymologie l'indique, les littératures et les époques

(1) D. Nisard, *Histoire de la Littérature française*, t. I, p. 2.

classiques comptent les écrivains qui sont, dans les classes, l'objet d'une étude préférée. Ont mérité ce privilège les auteurs qui surent donner à leurs idées assez de généralité pour être compris et goûtés de tous les esprits cultivés. Par exemple, les sentiments que nous trouvons dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, bravoure, amitié, amour de la patrie, fidélité au foyer, sont de tous les siècles et de tous les pays. Ils sont aussi intelligibles, aussi accessibles aujourd'hui qu'au temps d'Homère; car ils constituent le fond permanent de l'âme humaine et restent impérissables comme elle. Voilà pourquoi on les appelle *idées générales*.

2° *Perfection soutenue.* — Ce qui distingue encore les écrivains classiques, c'est un goût impeccable, un sens exquis de la mesure, une souveraine perfection de forme (1). Chez eux, l'imagination et la sensibilité sont toujours réglées par la raison. Leur style se ressent de cet heureux équilibre, et l'expression de la pensée a une justesse achevée.

Les productions inégales, qui, avec des qualités de premier ordre, renferment des défauts trop nombreux, ne sauraient être proposées pour modèles. Les élèves resteraient déconcertés et hésitants en présence de ces ouvrages mêlés; ils risqueraient d'en imiter les parties défectueuses. Dans les choses de

(1) « Qualités classiques, forme classique, c'est bientôt dit. Qu'est-ce que cela signifie au juste? Cela emporte une idée d'excellence, cela implique aussi la clarté, la sobriété, l'art de la composition; cela veut dire enfin que la raison, avant l'imagination et la sensibilité, préside à l'exécution de l'œuvre et que l'écrivain domine sa matière. » Jules Lemaître, *Les Contemporains*, t. I, p. 303. (Lecène et Oudin, Paris.)

C'est dans ce sens que Joubert a dit : « Le style *tempéré* seul est classique. » *Le style tempéré*, à savoir le style dont toutes les qualités se pondèrent et s'harmonisent.

lettres, comme en morale, il importe de n'offrir à la jeunesse que des exemples excellents.

3° *Antiquité.* — Un certain recul historique, une certaine antiquité semblent nécessaires à un auteur pour devenir classique. A mesure que le temps marche, les passions se calment, les préjugés tombent, et les œuvres se détachent, loin derrière nous, dans une atmosphère tranquille dont rien ne trouble la limpidité. Nous apportons alors à nos appréciations une plus complète liberté d'esprit, une plus grande indépendance de jugement. D'une part, les défauts ressortent davantage, les défauts étant généralement invisibles ou presque, dans leur nouveauté; car il est rare qu'ils ne flattent pas quelque mode ou quelque tour d'esprit passager (1). Ainsi, le parler alambiqué des amoureux, chez Corneille, Racine, Molière, était le parler de la galanterie, au dix-septième siècle, et cette préciosité, qui aujourd'hui fait ride, paraissait alors un langage naturel et vrai. D'autre part, on a une vue plus entière et plus nette des beautés. Les hommes de génie sont toujours, par quelque endroit, des initiateurs en avance sur leur siècle; un côté de leur œuvre échappe donc forcément à l'intelligence et à l'admiration des contemporains. Si Racine n'a jamais eu de franc succès, si chacune de ses tragédies soulevait tant de critiques, c'est que, pour ne rien dire des envieux, son théâtre, avec les passions violentes, les meurtres et les suicides qui s'y étalent, était, à sa date, une innovation hardie, en opposition avec les mœurs raffinées et polies de l'époque. Si *Polyeucte* et *Athalie* furent médiocrement goûtés à

(1) « Des défauts vieillis et abolis ont perdu leur maléfice; on n'a plus rien à redouter de leur contagion. » Joubert.

leur apparition, c'est parce qu'ils heurtaient le préjugé qui ne voulait pas de religion au théâtre.

Enfin, le temps donne aux monuments de l'esprit une espèce de consécration. « Quand l'œuvre, après avoir passé de tribunaux en tribunaux, en sort qualifiée de la même manière, et que les juges, échelonnés sur toute la ligne des siècles, s'accordent en un même arrêt, il est probable que la sentence est vraie; car si l'œuvre n'était pas supérieure, elle n'aurait pas réuni des sympathies si différentes en un seul faisceau. Que si la limitation d'esprit propre aux époques et aux peuples les porte parfois, comme les individus, à mal juger et à mal comprendre, ici, comme pour les individus, les divergences redressées et les oscillations annulées les unes par les autres aboutissent par degrés à cet état de fixité et de certitude, où l'opinion se trouve assez solidement et légitimement établie pour que nous puissions y acquiescer avec confiance et raison (1). »

Influence des écrivains classiques. — A tous ces titres, les écrivains classiques « ont paru, au jugement de la postérité, les plus propres à développer d'une façon générale l'intelligence et le goût de tous, sans entraver le tour d'esprit original et personnel de chacun..... On les admire, on les étudie, on s'en pénètre, on s'en nourrit, sans cesser d'être soi-même. Quoique profondément imprégnés de l'esprit de leur temps, ils ont élevé leurs idées à un assez haut degré de généralité, leur style à un assez haut degré de perfection, pour que chaque époque puisse trouver en eux des maîtres,

(1) Taine, *Philosophie de l'art*, t. II, p. 270. (Hachette, Paris.)

mais des maîtres doués d'un génie si large et si impartial, qu'ils n'imposent à leurs disciples aucune manière, aucun procédé particulier, et peuvent les former sans les entraver, les soutenir sans les diriger (1). »

Classiques et Romantiques. — Cette épithète de *classique* a été prise en mauvaise part, dans un sens différent de celui que nous lui donnons ici et qu'on lui donne d'ordinaire, par l'école *romantique*, au commencement du dix-neuvième siècle. Entre autres revendications, les Romantiques (V. Hugo, A. Dumas père, etc.) réclamaient pour l'écrivain l'indépendance de l'inspiration individuelle, l'affranchissement des règles et des modèles; ils n'admettaient d'autre loi que la vérité, d'autre maître que la nature. Pour eux, l'auteur classique était le contraire du romantique; c'était un homme asservi aux règles, un adorateur de l'antiquité grecque et latine, un esprit timoré, sans initiative, s'appliquant à maintenir l'imagination et la sensibilité sous le joug de la raison (2). A ce compte, l'ère classique s'ouvrait chez nous avec Malherbe et se fermait avec Delille, embrassant une période de deux cents ans, dans laquelle étaient englobés non seulement Racine et Corneille, mais encore et surtout Campistron, Voltaire, Luce de Lancival. On confondait ainsi les classiques et les pseudo-classiques, l'art et sa contrefaçon, ceux dont l'inspiration puissante sut être libre

(1) Petit de Julleville, *Histoire de la Littérature française*, p. 271. (Masson, Paris.)

(2) Ils opposaient Shakespeare et Gœthe à Virgile et à Racine, les littératures du Nord à celles du Midi, l'Angleterre et l'Allemagne à la Grèce et à Rome, les hommes et les pays d'imagination et de sensibilité aux hommes et aux pays de raison et de goût.

avec sagesse, hardie avec mesure, et leurs froids copistes, qui crurent trouver dans l'imitation des modèles et dans l'application des règles la recette du génie.

Le Romantisme était une réaction légitime contre une poétique qui devenait tous les jours plus étroite et dans laquelle le talent finissait par étouffer. Comme toutes les réactions, il fut excessif et outré. Si nos classiques du dix-septième siècle, et surtout leurs disciples, n'avaient pas toujours distingué clairement les règles universelles et immuables de celles qui sont locales et accidentelles, leurs adversaires se trompèrent en rejetant en bloc les unes et les autres. Si l'imagination et la sensibilité avaient été trop contenues avant eux, les novateurs eurent le tort de leur lâcher la bride. D'ailleurs, quoi qu'ils aient prétendu, les Romantiques, du moins les plus illustres, ne rompirent jamais complètement, dans la pratique, avec le véritable esprit classique, c'est-à-dire avec le goût, la raison et ce talent de dominer un sujet, sans lesquels il n'y a pas de littérature ni de poésie possibles (1). Toutes les fois, au contraire, qu'ils se sont

(1) « Si l'avènement du romantisme marque en effet chez nous un abandon sans retour des routines serviles, il n'en est pas moins vrai que l'esprit classique, en prenant le mot dans son acception la plus large, en le débarrassant de tous les préjugés qu'y avait incorporés le pseudo-classicisme, conserve aux œuvres des plus hardis novateurs je ne sais quel type général de race et d'origine qui ne permet pas de les confondre avec les productions du génie septentrional.

« L'antiquité gréco-latine a passé depuis des siècles dans notre éducation héréditaire, dans nos mœurs, nos lois et nos institutions; elle a gravé son empreinte sur le caractère même de notre peuple; elle maintient un certain idéal de culture et d'art auquel le génie français ne saurait renoncer sans se trahir. Ceux-là mêmes parmi les poètes de notre âge qui réagissent avec le plus de violence contre des doctrines surannées, ont soin de

laissé emporter par la violence de la sensibilité ou la fougue de l'imagination, l'œuvre y a perdu en beauté (1).

CHAPITRE II

LA LITTÉRATURE ET LES ARTS. — LE BEAU ET L'IDÉAL DANS LES ARTS, ET PARTICULIÈREMENT DANS LA LITTÉRATURE. — DIVERSES ÉCOLES SUR LE BEAU : IDÉALISTES, NATURALISTES, RÉALISTES, PARNASSIENS, SYMBOLISTES.

Article I. — La Littérature et les Arts.

Objet des Arts. — La littérature, surtout si on l'envisage dans sa manifestation la plus haute, la poésie, est une province de ce vaste empire que nous appelons les Arts. Comme eux, elle a pour fin de nous représenter, sous la forme du *beau*, le monde visible et invisible (2).

distinguer entre l'esprit classique, dont ils maintiennent l'idéal, et la routine scolastique, dont ils combattent les superstitions. » Georges Pellissier, *Le mouvement littéraire au dix-neuvième siècle*, p. 97. (Hachette, Paris.)

(1) Prenez les poésies de V. Hugo, surtout les *Châtiments*. Combien de pièces sont gâtées, dans ce dernier ouvrage, par une imagination débordée ou par une passion délirante, qui éclate en un ricanement ou en une grossière insulte! La colère furieuse et aveugle, — les anciens l'avaient bien vu, — n'est jamais belle, ni dans la réalité, ni dans l'art.

(2) A côté des arts se placent les sciences, qui s'occupent du *vrai* et s'adressent à la pure *raison*. Cependant, elles pénètrent parfois dans le domaine du beau, lorsque par la grandeur des idées et des découvertes elles intéressent l'imagination. Lucrèce a chanté en vers admirables la *physique* d'Épicure.

On distingue cinq arts principaux : la poésie, la sculpture, la peinture, l'architecture et la musique. Les trois premiers sont appelés arts *d'imitation*, parce qu'ils reproduisent des objets qui sont dans la nature : une tragédie nous offre des caractères, des passions, une action; telle statue a pour original un homme; tel tableau, un paysage. La sculpture et la peinture sont plus spécialement dénommées arts *plastiques* (1), parce que leur principale fonction consiste à rendre le modelé et l'aspect physique des objets. Quant à l'architecture et à la musique, elles empruntent au monde extérieur la pierre, les sons, qu'elles disposent ou combinent d'après des proportions mathématiques; mais leurs œuvres, une symphonie, un temple, ne correspondent pas à des êtres réels.

Comment les arts se différencient. — Ce sont surtout les *moyens d'expression* qui établissent une différence entre les arts. La littérature emploie le langage articulé, parlé ou écrit; la sculpture, les lignes et le relief; la peinture, les couleurs et la perspective; l'architecture, les pierres et les

Platon a répandu la poésie à pleines mains dans ses dialogues, prouvant ainsi que la philosophie, qui est une science, a aussi une muse, suivant l'expression de Joubert.

Au-dessous des arts et des sciences sont les métiers. Les métiers ont pour but *l'utile*. Ils répondent aux besoins de la vie pratique. Le boulanger cuit du pain pour se nourrir et pour nourrir ses clients. Les arts et les sciences sont, au contraire, complètement désintéressés. Le musicien compose une symphonie par amour de la musique; le géomètre résout un théorème par amour de la géométrie. Toutefois, en y mettant l'empreinte de son imagination et de son goût, l'homme a su élever quelques métiers, comme l'orfèvrerie, à la dignité d'arts. Certaines coupes, certains candélabres sont beaux, en même temps qu'utiles.

(1) Du grec πλάσσω, je façonne.

proportions mathématiques; la musique, le son des instruments, la voix humaine, le rythme.

On donne le nom de *Belles-Lettres* à la Littérature, lorsqu'on veut l'opposer aux autres arts, qui s'appellent alors les *Beaux-Arts*.

Article II. — Le Beau dans les Arts, et particulièrement dans la Littérature.

En art, on peut considérer le beau soit dans ses effets sur l'âme, soit dans son essence et essayer de le définir. L'examen de la première question nous aidera à élucider la seconde.

Effets du beau sur l'âme. — A la différence de la vérité scientifique, qui s'adresse à la seule raison, la beauté artistique agrée en même temps à la raison, à la sensibilité et à l'imagination. Elle parle à l'homme tout entier.

« Notre journal nous rapporte un matin cette nouvelle : « On nous écrit de... M. X. qui venait « de créer à grands frais le beau domaine de... s'est « vu contraint de le vendre et il en est mort de cha- « grin. » Il y a chance pour que ce *fait divers* nous émeuve médiocrement.

« L'instant d'après, nos yeux rencontrent par hasard un passage de La Bruyère : « Ce palais, « ces meubles, ces jardins, ces belles eaux, vous « enchantent et vous font récrier d'une première « vue sur une maison si délicieuse et sur l'extrême « bonheur du maître qui la possède. Il n'est plus; « il n'en a pas joui si agréablement ni si tranquille- « ment que vous; il n'y a jamais eu un jour serein « ni une nuit tranquille; il s'est noyé de dettes pour « la porter à ce degré de beauté où elle vous ravit;

« ses créanciers l'en ont chassé; il a tourné la tête, « et il l'a regardée de loin une dernière fois; et il est « mort de saisissement (1). » Quelle différence! Et d'où vient-elle?

« Le nouvelliste nous donnait connaissance du fait et rien de plus; il parlait à notre seule intelligence. L'écrivain nous a offert un tableau plein de sentiments et de contrastes. Notre imagination a vu cette maison délicieuse, puis ce regard désespéré du maître qui la quittait. Directement provoquée et mise en scène, notre sensibilité a d'abord été touchée d'une légère impression d'admiration, d'envie peut-être; après quoi, changeant de rôle, elle est entrée dans les émotions poignantes du personnage. Voilà comment la parole a été puissante : elle nous a pris tout entiers (2). »

Définition du beau. — On peut définir le beau dans les arts (3), *une imitation animée, expressive et idéalisée de la nature.*

L'imitation de la nature. — L'art, ainsi que

(1) La Bruyère, *Des biens de fortune.*

(2) R. P. Longhaye, *Théorie des Belles-Lettres*, p. 8 et 9. (Retaux, Paris.)

(3) Nous avons surtout en vue les arts d'imitation et, plus spécialement, la littérature, dont nous nous occupons dans cet ouvrage. Quant à la musique et à l'architecture, si elles n'imitent pas, au sens strict du mot, attendu que leurs objets, une sonate, un palais, n'ont pas de pendant dans la réalité, elles empruntent néanmoins beaucoup à la nature. L'architecture lui doit les lignes, droites, courbes, ogivales; presque tous ses ornements, trèfles, feuilles d'acanthe, volutes, cariatides; on sait que l'idée de la colonne a été suggérée par les troncs d'arbre qui supportaient le toit des anciennes habitations. — D'autre part, bien avant qu'il y eût un art musical, l'homme avait trouvé des airs pour traduire ses sentiments de joie ou de tristesse. Il savait prendre aussi, suivant les circonstances, une démarche cadencée, grave ou sautillante. Le chant et le rythme sont aussi naturels que le langage.

l'avait déjà remarqué Aristote, à propos des genres poétiques (1), est nécessairement une imitation. Il emprunte à la réalité les *objets* qu'il représente : un homme, un arbre, un paysage, etc. Même pour les productions qui semblent de pure fantaisie, *chimères*, *centaures*, c'est le monde extérieur qui fournit les différentes parties, tête, membres, buste, dont ces êtres sont composés.

La nature nous montre quelle proportion doit avoir chaque partie par rapport au tout, quelles doivent être, par exemple, les dimensions de la tête ou des bras par rapport au reste du corps. Elle nous apprend encore quelles pensées remplissent l'âme d'un avare ou d'un ambitieux, et comment, telle passion étant donnée, tels effets s'ensuivront nécessairement. Pour l'artiste, comme pour le savant, la nature a des *lois* qu'il n'est pas permis d'ignorer.

Enfin, elle prête aux arts leurs *moyens d'expression*, couleur, perspective, langage articulé, etc.

Aussi bien, quand il s'agit d'apprécier un tableau ou un poème, nous disons au peintre : « La tête de ce personnage est trop grosse. Les arbres, dans la réalité, ne sont pas aussi verts; les montagnes y ont une autre teinte. » Au poète : « Les sentiments que vous supposez à vos héros sont invraisemblables. Jamais homme n'a pensé ni senti de la sorte. » Nous examinons, en un mot, si l'imitation est fidèle. Artistes et critiques ne perdent donc jamais de vue la nature. Aux uns elle sert de modèle; aux autres, de terme de comparaison (2).

(1) « Πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. » Tous (les genres poétiques) sont des imitations, à les considérer en général. *Poétique*, ch. I.

(2) « Ce que l'on ne peut pas disputer au réalisme, naturalisme,

L'imitation de la nature n'en est pas la copie. — L'imitation dans l'art ne doit pas être la reproduction, trait pour trait, de la réalité. Si elle était un simple calque, il s'ensuivrait que plus ce calque serait exact, plus il aurait de mérite et de charme. Par conséquent, le moulage fait sur l'original et les personnages en cire coloriée, l'emporteraient sur la statue du sculpteur; la photographie serait supérieure à la peinture; la sténographie d'une conversation, à un dialogue d'une comédie de Molière; un inventaire d'huissier, à la description d'un poète. Or, non seulement il n'en est rien, mais l'art s'évanouit, quand il veut être une pure copie, quand il vise à l'illusion et au trompe-l'œil. Si nous croyions un seul instant que les assassinats de la scène tragique se commettent en effet, que le Néron de Racine est un criminel en chair et en os, nos âmes se révolteraient et se fermeraient à toute émotion poétique (1).

impressionnisme, ou de quelque autre nom qu'on l'appelle, c'est qu'il n'y a de ressource, de salut et de sécurité pour l'artiste et pour l'art que l'exacte imitation de la nature. Là est le secret de la force, et là, — ne craignons pas de le dire, — la justification du mouvement qui ramène tous nos écrivains, depuis quelques années, des sommets nuageux du romantisme d'autrefois au plat pays de la réalité. » F. Brunetière, cité par J. Lemaître, dans *Les Contemporains*, t. I, p. 221.

(1) « Il y a, dans les églises de Naples et d'Espagne, des statues coloriées et habillées, des saints vêtus d'un froc véritable, la peau jaunâtre et terreuse comme il convient à des ascètes, les mains sanglantes et le flanc percé comme il convient à des stigmatisés; à côté d'eux, des madones en habillements royaux, en toilette de fête, vêtues de soie lustrée, parées de diadèmes, de colliers précieux, de frais rubans, de dentelles magnifiques, la chair rosée, les yeux brillants, les prunelles formées d'une escarboucle. Par cet excès de l'imitation littérale, l'artiste arrive à produire, non pas le plaisir, mais la répugnance, souvent le dégoût, et quelquefois l'horreur. » Taine, *op. cit.*, t. I, p. 28.

La délectation que nous pourrions éprouver serait celle des anciens Romains, au spectacle des gladiateurs du cirque : délectation toute physique, purement nerveuse, où le goût n'a rien à voir. Qu'il s'agisse de poésie ou de peinture, il y faut un certain nombre de conventions et même « de contre-vérités ou de contre-réalités salutaires, préservatrices, artistiques » (1), comme les vers dans la tragédie, — on ne parle pas en vers, — qui, nous donnant une demi-conscience du monde imaginaire où nous sommes transportés, ôtent à l'émotion ce qu'elle pourrait avoir de trop brutal.

Il est vrai qu'en peinture et en sculpture, la reproduction exacte d'objets insignifiants peut nous agréer par elle-même (2) ; mais ce plaisir est plutôt celui de la difficulté vaincue : c'est la virtuosité du peintre, ou du sculpteur, qui nous intéresse alors, et non pas tant la beauté de l'œuvre. De même, en musique, les connaisseurs applaudissent l'habileté d'un pianiste qui exécute un morceau très difficile, mais d'inspiration médiocre (3).

(1) Ém. Faguet, *Dix-huitième siècle. Études littéraires,* p. 303. (Lecène et Oudin, Paris.)

(2) Pascal semblait ne voir dans la peinture d'autre mérite que celui de l'imitation : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux. » *Pensées,* Édit. Havet, art. VII, 13. On aurait pu répondre à Pascal : 1° que l'on admire souvent les originaux eux-mêmes : il y a, dans le monde, de belles personnes, de beaux paysages, et, si la ressemblance est exacte, nous continuons à trouver beaux, sur la toile, ces personnes et ces paysages que nous trouvions beaux dans la réalité ; 2° que si l'original est insignifiant ou laid, le plaisir éprouvé à la vue de la copie peut être celui de la difficulté vaincue ; 3° que la peinture est autre chose et plus qu'une imitation, à savoir, comme nous le prouvons plus loin, la représentation *idéalisée* de la nature.

(3) La difficulté vaincue, la virtuosité, est une condition et

L'imitation étant impuissante à nous donner, par elle seule, l'impression du beau, quelles conditions doit-elle remplir, pour que nous éprouvions cette impression? Trois conditions semblent nécessaires; l'imitation sera : 1° vivante, 2° expressive, 3° idéalisée.

1° La vie. — L'art doit produire en nous le sentiment, — non pas l'illusion, — de la réalité et de la vie. Il ne faut pas que nous ayons sous les yeux une œuvre morte et sans mouvement. Si un tableau représente un paysage, il faut, au contraire, que, sous la couleur, le peintre me montre la sève qui fermente et circule dans les arbres. S'agit-il d'un portrait, je veux voir l'âme frémir sous la blancheur de l'épiderme, le sang affluer sous le bleu des veines. Quand je lis, dans Homère, la description d'une bataille, mon imagination assiste à la mêlée; j'entends s'entre-choquer les masses profondes que remue le poète. Achille, Hector, sont des créations qui respirent et marchent devant moi.

Dans l'art, l'important est de savoir évoquer un homme, ou une époque, à l'aide de quelques traits bien choisis. On peut copier servilement la réalité, n'omettre aucun détail, et ne donner pourtant qu'un récit insignifiant et froid. « Sainte-Beuve compare un chapitre du *Voyage d'Anacharsis*, celui d'Athènes, au passage correspondant de l'*Itinéraire*. De Barthélemy et de Chateaubriand, lequel a été le plus vrai? Nous trouvons dans le premier un guide cons-

le commencement de l'art, en ce sens que, pour réaliser leurs conceptions, il est nécessaire au poète de savoir les ressources du vocabulaire, au peintre de connaître le jeu des couleurs et de manier habilement le pinceau, au pianiste d'avoir un bon mécanisme; mais, encore une fois, là n'est pas le tout de l'art : il y a encore à faire et mieux.

ciencieux et bien renseigné qui nous fait parcourir la ville en nous donnant à chaque pas d'excellentes indications; le second *est un magicien qui la ressuscite à nos yeux dans tout le mouvement de sa vie*, avec son théâtre, où les Sophocle et les Euripide se disputaient la couronne d'olivier, sa place publique, où semble vibrer encore l'éloquence d'un Démosthène, son Pirée, où les vaisseaux aux banderoles peintes rapportaient la pourpre de Tyr et les parfums éthiopiens. Quel est le plus vrai des deux? C'est le moins exact (1). » Un tel sans-gêne, en face de la réalité, eût été un défaut chez un géographe qui fait œuvre de science; c'est un mérite chez l'écrivain qui fait œuvre d'art.

Quel est, dans les objets, ce trait ou cet ensemble de traits, qui éclairent la physionomie d'un individu ou d'une époque et les tirent des ombres inconsistantes de l'abstraction, pour les placer en pleine lumière, en plein mouvement? Répondre avec précision et *a priori* à cette question, serait fournir la recette du génie, lequel est la chose la plus personnelle et la plus mystérieuse. Il appartient à l'écrivain de démêler et

(1) Georges Pellissier, *Le mouvement littéraire au dix-neuvième siècle,* p. 62. D'après ces exemples, on voit ce qu'il faut entendre par l'imitation vivante et animée. Que l'écrivain nous donne le sentiment du réel et du vrai; mais pas n'est besoin de prêter aux objets matériels une âme avec toutes nos sensations, et de dire au chêne, avec V. de Laprade :

Pour ta *sérénité* je t'aime entre nos *frères*.

Cette sympathie universelle, cette sorte de panthéisme, essentiellement modernes et fréquents chez Lamartine, sont une espèce de poésie, mais non pas toute la poésie. Sainte-Beuve en a bien jugé : « Cette poésie qui essayait de spiritualiser la nature, avait son excès tout comme celle qui s'acharnait à la copier crûment et à la décalquer à l'emporte-pièce. » *N. Lundis,* t. I, p. 4.

de choisir le mot qui peint, l'expression qui parle aux yeux et à l'âme.

Ce talent de donner ainsi la vie aux œuvres de l'imagination est une sorte de participation à la puissance créatrice. C'est l'une des plus nobles fonctions de l'art et la cause de l'admiration presque religieuse que nous éprouvons devant les productions des grands artistes. Ils fixent dans le marbre, sur la toile, ou dans leurs vers, des êtres auxquels ils assurent une immortalité que n'ont pas les êtres terrestres et passagers (1).

2° La puissance expressive ou symbolique. — L'imitation dans l'art doit être expressive; elle doit, comme le mot l'indique, *exprimer* un sentiment ou une idée, qui se dégagent des objets. Les couleurs chez le peintre, les descriptions chez l'écrivain, outre leur vertu propre, sont encore des *symboles* destinés à rendre sensibles un caractère essentiel de la nature, une qualité importante, telle que la joie, la tristesse, la grâce, la force : qualité dont l'artiste a été frappé et qu'il veut traduire au dehors. Ce talent de faire concourir les détails matériels à la manifestation d'une idée contribue pour une large part, et souvent pour la principale part, à la valeur d'une œuvre littéraire : « Avec ce que la vie quotidienne a de plus familier, pour ne pas dire de plus vulgaire, le romancier peut nous intéresser, non pas même s'il ajoute sa personne à son œuvre, mais

(1) « Dans la bataille littéraire du moment, on n'a pas dit — ce que j'ai affirmé à propos de Flaubert — que le grand talent en littérature était de créer, sur le papier, des êtres qui prenaient place dans la mémoire du monde, comme des êtres créés par Dieu, et comme ayant eu une vraie vie sur la terre. C'est cette création qui fait l'immortalité du livre ancien ou moderne. » *Journal des Goncourt*, t. VIII.

seulement s'il a senti ce qu'il peut tenir de joie dans un verre de vin que boivent deux ouvriers sur le coin d'une table, ou de souffrance morale dans le cerveau rudimentaire d'une paysanne ou d'un vieux vagabond (1). »

Les objets inanimés eux-mêmes ont pour l'homme une signification idéale, que l'art doit savoir reconnaître et faire ressortir. La mer, les montagnes nous révèlent une force mystérieuse et agissante; il en émane une impression de puissance. Ce que nous appelons la *nature morte :* des ruines, un chêne abattu dans la forêt, nous plaisent par la manière dont ils *parlent à notre âme* (2), par le cortège de sentiments qu'ils évoquent. Les ruines du Colisée me reportent, par un retour mélancolique, vers le peuple disparu qui a laissé sur ce monument l'empreinte de sa grandeur.

(1) F. Brunetière, *Revue des Deux-Mondes*, 1er oct. 1888.

« Une œuvre d'art n'est supérieure que si elle est en même temps un symbole et l'expression exacte d'une réalité. » Guy de Maupassant, *La Vie errante,* p. 118.

« Tous les muscles, tous les os, toutes les articulations de l'homme physique ont une vertu significative : chacun d'eux peut exprimer divers caractères. L'orteil et la clavicule d'un docteur ne sont pas ceux d'un combattant : le moindre fragment du corps contribue, par son ampleur, sa forme, sa couleur, sa dimension, sa consistance, à ranger l'animal humain dans telle ou telle espèce. » Taine, *op. cit.*, t. II, p. 386.

L'art est « l'expression de l'invisible par les signes naturels qui le manifestent. » Jouffroy, *Cours d'Esthétique*.

« Les beaux-arts ont pour mérite unique et tous doivent avoir pour but de faire imaginer des âmes par le moyen des corps. » Joubert, *Pensées,* xx, 45. — *Mérite unique* est une exagération, quand il s'agit des arts plastiques, où la forme : couleur, modelé, etc., joue un si grand rôle.

(2) Combien de fois, en face d'un site ou d'un tableau, ne nous arrive-t-il pas de nous écrier : « Cela ne *me dit rien* »; exclamation qui, dans notre pensée, équivaut à : « Cela *n'est pas beau.* »

Ce chêne, qui gît renversé, m'attriste à l'égal d'un géant robuste dont la vie aurait été tranchée soudain. Y a-t-il rien de plus insignifiant en soi qu'un débris de planche? Mais si ce débris est l'épave d'un naufrage, quelle importance il prend soudain par les circonstances, quelles pensées il nous suggère, et comme il nous émeut! Pour employer le langage d'un peintre contemporain, nous le regardons alors avec des yeux *humains*, et nous comprenons qu'il ait sa place dans un tableau ou dans une description (1). « Les choses en apparence les plus inanimées ont reçu comme nous de Dieu des voix pour se réjouir ou pour pleurer, des accents pour louer ou pour maudire. Écoutez la terre pendant une belle nuit d'été, écoutez l'océan pendant une tempête (2). » L'écrivain de génie entend ces voix, l'artiste interprète ces accents. « Une des facultés qui font les grands poètes, c'est de saisir entre le monde moral et le monde matériel beaucoup plus de rapports et de plus inattendus que ne fait le commun des hommes (3). » Aussi a-t-on pu dire d'un paysage qu'il était « un état de l'âme » (4).

Il n'y a donc pas d'œuvre vraiment belle, sans une certaine puissance expressive. Plus faible et parfois très atténuée dans les arts plastiques, cette

(1) « Il n'y a pas de nature morte, le pot que je peins, je le regarde avec des yeux humains. » Eugène Carrère, cité par M. Séailles, *Revue de Paris*, février 1894.

(2) Alexandre Dumas père, *Impressions de voyage en Suisse*, t. II, p. 3.

(3) J. Lemaître, *op. cit.*, t. I, p. 77.

(4) Amiel. « Il a voulu dire qu'indépendamment du poète ou du peintre qui le peignent ou qui le décrivent, un paysage avait en soi sa signification idéale et sa valeur absolue, ce qui est justement le contraire de l'opinion qu'on lui prête. Il a

puissance se déploie entièrement dans la littérature.

3° L'Idéalisation. — Cette idée, ou ce sentiment, que l'art se propose de manifester, n'ont pas toute leur force ni tout leur éclat dans la réalité. Là, comme le diamant dans sa gangue, ils sont gênés et voilés par mille qualités contraires, par mille détails oiseux. L'artiste a pour mission de les produire dans tout leur jour et dans toute leur plénitude. En cela consiste le travail de l'idéalisation.

Idéaliser n'est pas embellir la nature, au sens que l'on donne communément à ce mot; ce n'est pas en dissimuler les laideurs, par une sorte d'optimisme, et la peindre en beau: c'est achever et compléter ce qu'elle n'a qu'ébauché, renforcer et agrandir certaines qualités, certains caractères réels, transporter sur la scène des personnages plus ridicules, plus criminels, ou plus héroïques qu'ils ne le sont dans la vie ordinaire, et faire ainsi d'un Alceste, d'un Néron, d'un Rodrigue, autant de types (1).

A cette fin, l'artiste *choisit*, *complète* et *con-*

voulu dire que, pour vous comme pour moi, comme pour Lamartine, quel que soit notre état d'âme, la vue du golfe de Naples dégageait de la joie et que, pour moi comme pour vous, comme pour Hugo, la vue de la mer du Nord déchaînée sur ses plages *suggérait* de l'horreur. Loin que ce soient nos états d'âme qui s'imposent à la nature, au contraire, c'est la nature dont les spectacles déterminent nos « états d'âme »... Étant faits comme nous le sommes, il n'y a pas un sentiment humain qui ne se traduise éternellement en quelque aspect de la nature, qui n'y soit objectivé, concreté, si je puis ainsi dire, cristallisé. » F. Brunetière, *L'Évolution de la Poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle,* t. II, p. 121 (Hachette, Paris).

(1) Ainsi l'entendent les *classiques*, Corneille, Molière, Racine. L'école réaliste moderne nous offre plutôt des échantillons, qu'elle a découpés dans la nature; elle élimine et choisit, plutôt qu'elle ne renforce.

centre. Il élague les traits qui cachent l'idée ou qualité importante dont il a été frappé, corrige ceux qui l'altèrent, retient ceux qui la manifestent, ajoute ceux qui manquent. Après avoir choisi et complété, il coordonne tous ces détails épars et les groupe autour de l'idée dominante, qu'ils contribueront à fortifier et à éclairer : il met l'unité dans la diversité ; il concentre (1).

Voyez comment Molière a su observer cette loi. Dans une de ses comédies, il a voulu nous tracer un type d'avare. Il néglige tout ce qui n'irait pas à dessiner la physionomie morale du personnage. Nous ignorons si Harpagon est grand ou petit, s'il boite ou non. En revanche, l'auteur a pris non seulement dans son propre trésor d'observations, mais de toutes mains, à Plaute, à Larivey, les traits qui servent à marquer l'avarice plus profondément. Enfin, la passion d'Har-

(1) « Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'art n'est pas la nature. » G. Flaubert, *Lettre à Zola. Correspondance*, t. IV.

« Cette convergence manque souvent dans la nature ; elle ne manque jamais dans l'œuvre des grands artistes ; c'est ainsi que leurs caractères, quoique composés des mêmes éléments que les caractères réels, sont plus puissants que les caractères réels. Ils préparent leur personnage de loin et minutieusement ; lorsqu'ils nous le présentent, nous sentons qu'il ne peut pas être autrement qu'il n'est. Une vaste charpente le soutient, une profonde logique l'a construit. Personne n'a eu ce don au même degré que Shakespeare... L'art tout entier tient en deux paroles : manifester en concentrant. » Taine, *op. cit.*, t. II. p. 377.

On voit par là en quoi avaient raison, mais aussi en quoi avaient tort, les scolastiques, qui définissaient le beau : *l'unité dans la variété*. Ils notaient un élément important de l'idée du beau, l'idéalisation ou ordre ; ils en oubliaient un non moins essentiel, la vie. Un théorème de géométrie a l'unité dans la variété, et ce n'est pas de l'art : tant s'en faut !

pagon pour l'argent est l'âme même, l'idée maîtresse et génératrice de la pièce, à laquelle elle donne son unité. Cette passion est présente sur tous les points de la comédie, au commencement, au milieu, à la fin ; c'est d'elle que découlent, comme les effets de leur cause, tous les incidents, toutes les péripéties. Voilà comment l'idéalisation ajoute à la nature et la complète.

Art. III. — De l'Idéal dans l'Art, et particulièrement dans la Littérature.

L'idéal dans l'art; sa nature. — L'idéal dans l'art, au sens le plus général, se confond avec la beauté parfaite. Or la perfection n'est pas de ce monde. Aussi est-ce au nom de l'idéal que nous trouvons à reprendre dans les chefs-d'œuvre les plus accomplis, et que, aux yeux de l'artiste lui-même, l'exécution matérielle ne répond jamais entièrement à sa pensée (1).

Ainsi entendu, l'idéal peut se définir : *l'ensemble des conditions dont la pleine réalisation permettrait d'atteindre le beau absolu.* Ces conditions sont : 1° l'importance de l'idée que l'on veut manifester. 2° son degré d'excellence et de grandeur morale. 3° la perfection de l'exécution (2).

(1) L'idéal est ce qu'on appelle en mathématiques une limite. La circonférence est la limite du polygone régulier qui y est inscrit. Plus on augmente les côtés de ce polygone, plus il se rapproche de la circonférence, plus il a de points de contact avec cette dernière, sans pourtant se confondre jamais avec elle. De même, dans l'art, on poursuit le beau absolu, on s'en rapproche indéfiniment, sans pouvoir l'atteindre jamais.

(2) D'après Taine, dont nous modifions un peu la théorie, au moins quant aux expressions. Taine désigne ainsi ces trois

1° Importance de l'idée manifestée. — Plus l'idée que l'artiste met en saillie est essentielle et importante en elle-même, plus l'œuvre est parfaite. Ainsi la comédie de caractère (1), qui exprime les traits profonds et permanents de l'âme humaine, avarice, misanthropie, et va aux racines mêmes de la vie, est supérieure à la comédie de mœurs, qui peint les ridicules d'une époque, l'engouement de la mode, les travers passagers et à fleur de peau : *Femmes savantes*, *Bourgeois gentilhomme*. A son tour, la comédie de mœurs l'emporte sur la comédie d'intrigue, qui s'occupe d'assembler des événements imprévus et de combiner des situations bizarres ou grotesques, dont le rapprochement inattendu fait jaillir le rire.

L'art, comme la science, atteint donc l'essence des choses, les mystères de la vie, les lois générales qui régissent l'homme et la société. Mais, tandis que la science se sert de formules arides et abstraites, intelligibles aux seuls initiés, l'art parle au cœur et à l'imagination; il use de formes animées et accessibles à tous. Il a sur la science l'avantage d'être populaire.

2° Excellence et grandeur morale de l'idée manifestée. — Parmi les qualités essentielles ou importantes des objets, les unes sont bonnes, comme la santé, la force, la vertu, l'héroïsme; les autres, mauvaises et destructives, comme la maladie, la cruauté, le vice. Plus l'art s'attache à reproduire des qualités bienfaisantes et même des qualités morales, plus il s'élève. Il y a donc comme une échelle du

conditions : 1° le degré d'importance du caractère; 2° le degré de bienfaisance du caractère; 3° le degré de convergence des effets. *Op. cit.*, t. II. De l'idéal dans l'art.

(1) Du grec χαρακτήρ, empreinte ciselée ou gravée.

beau. A parité de génie, une œuvre qui représente un héros ou un homme intelligent est supérieure à celle qui met en scène un criminel ou un imbécile. La première nous donne une impression plus haute et plus saine; elle remue en nous des parties nobles, que la seconde n'atteint pas. Les buveurs à la trogne enluminée, les bourgeois épais de l'École flamande, ces *magots*, comme les appelait Louis XIV, ne valent pas, à égal mérite d'exécution, les créations de Raphaël aux lignes pures, régulières et harmonieuses, où la vie s'épanouit dans sa fleur (1).

3° Perfection de l'exécution. — Enfin, la beauté d'une œuvre d'art est subordonnée à la perfection de l'exécution et à l'habileté avec laquelle l'artiste fait converger chaque partie, chaque détail, vers la manifestation de l'idée ou du sentiment qu'il veut exprimer. Pour le poète, comme pour le peintre, la forme est un élément essentiel, sans lequel tout

(1) F. Brunetière (*L'Évolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature,* t. I, p. 267 et suiv.) ne veut pas qu'on mette la bonté morale en ligne de compte, dans l'appréciation d'une œuvre d'art. Il estime ce *criterium* « insuffisant et douteux », voire « dangereux», « parce qu'il favorise la confusion de la morale et de l'art, qui ne sont point, certes, contradictoires; qui, peut-être, ne sauraient se passer l'un de l'autre; mais qui pourtant ne sont pas la même chose. »

Sur ce point délicat, nous nous rangeons à l'avis de M. Taine, contre M. Brunetière. En effet, 1° ce *criterium* serait *insuffisant*, si on le donnait comme unique règle d'appréciation, mais il n'est que l'une des trois conditions *nécessaires* pour réaliser l'idéal; 2° il n'est point *douteux* que certains sentiments ont, par eux-mêmes, un caractère de grandeur et de beauté morale, et que cette grandeur et cette beauté entrent comme coefficient dans la beauté totale d'une œuvre, dans l'impression que cette œuvre produit sur nous; 3° ce système n'est point *dangereux,* si l'on a soin de ne pas oublier que l'artiste qui représente un héros, est supérieur à l'artiste qui représente un scélérat, à la condition qu'il y ait, dans les deux œuvres, parité de génie et mérite égal d'exécution.

le reste n'est rien. Nous aurons occasion de le démontrer amplement, en ce qui concerne la littérature, lorsque nous traiterons du style. Le plus noble sentiment, s'il est traduit dans un langage grossier ou trivial, le plus intéressant sujet de tableau, si la composition et le dessin sont défectueux, perdent toute valeur esthétique.

L'idéal particulier de chaque art. — L'idéal, tel que nous venons de l'analyser, est une conception générale qui domine tous les arts et établit entre les œuvres une hiérarchie. Mais, chaque art a son idéal particulier, son genre de beauté propre. L'idéal de la peinture, qui a pour fin de représenter le corps humain, n'est pas celui de la littérature, laquelle a pour objet l'âme humaine. Dans la littérature elle-même, l'idéal de la comédie, qui met en scène des ridicules, n'est pas celui de la tragédie, qui fait vivre des personnages héroïques. Pris dans ce sens restreint, l'idéal est *l'ensemble des conditions qui permettent d'atteindre l'objet d'un art, et d'en remplir la définition.* Naturellement, ces conditions varieront avec les différents arts.

C'est là une loi qu'il importe de ne pas oublier; sinon, l'on a la peinture littéraire avec Delacroix, la poésie picturale avec Théophile Gautier, le théâtre lyrique avec Victor Hugo. Or, « toujours un art s'abaisse quand, laissant de côté les moyens d'intéresser qui lui sont propres, il emprunte ceux d'un autre art (1). » Si un peintre cherche avant tout à faire saillir, au lieu de les indiquer et de les laisser entrevoir, la vie spirituelle et les qualités morales, comme l'ont tenté, d'ailleurs avec beaucoup de talent,

(1) Taine, *op. cit.*, t. II, p. 317.

Beato Angelico et Albert Dürer, la peinture devient de la poésie; la première se subordonne à la seconde, et l'objet propre de la plastique, le corps humain, est sacrifié. On donne alors au corps une forme fluide et inconsistante, des membres émaciés, pour exprimer le rêve mystique, ou une attitude tourmentée et déjetée, un front plissé, pour traduire le travail intérieur de la pensée.

L'idéal particulier de chaque artiste. — L'idéal sert quelquefois à désigner l'idée qu'un artiste se fait de son art, la façon dont il le conçoit. C'est dans ce sens qu'on dit d'un peintre, d'un sculpteur, d'un poète, qu'ils ont « leur idéal », mais ce n'est pas « l'idéal ».

Il n'existe pas d'artiste qui, suivant la nature de son génie et l'éducation qu'il a reçue, suivant le *milieu* où il a vécu et les originaux qui ont posé devant lui, n'envisage la réalité sous un point de vue personnel et sous un angle spécial. L'idéal de Racine, touchant la tragédie, ne ressemble en rien à celui de Corneille; il en est même le contre-pied : Racine décrit la fatalité de la passion, Corneille exalte le devoir; l'un déduit les situations des caractères eux-mêmes, l'autre cherche d'abord des situations grandioses auxquelles il ajuste ensuite les caractères. Cette diversité de conception existe même à propos d'objets qui sembleraient l'exclure. Plaçons vingt peintres devant le même paysage, nous aurons vingt tableaux différents. On ne trouve pas deux pastels de Marie-Antoinette qui se ressemblent exactement. Les contemporains de Fénelon, qui ont entrepris de nous retracer son caractère, ne se sont pas accordés davantage. Quand il est question de la nature et de l'homme physique ou moral, « chacun y dé-

mêle ce qui provoque sa sympathie et son antipathie. Chaque portrait est au fond une confession du peintre (1). » C'est là un des éléments de variété et de fécondité dans l'art (2). Aussi a-t-on quelquefois défini l'art : « l'homme ajouté à la nature », ou encore : « la réalité vue à travers un tempérament ».

Différence entre l'idéal et la fiction ou romanesque. — L'idéal n'est pas la fiction. La fiction *déforme* la nature; ses créations n'ont pas leur pendant dans la réalité : tels sont les chimères (d'où le mot *chimérique*), les centaures, les contes des Mille et une Nuits. La fiction, en littérature, c'est le romanesque, le factice, souvent le faux. L'idéal, au contraire, *réforme* la nature, l'interprète, la complète et la prolonge. Restant toujours dans le sens de la réalité, il achève ce qui n'était qu'à l'état d'ébauche dans le monde visible ou invisible. Il est donc universellement et éternellement vrai. Ainsi l'entendait Aristote (3), lorsqu'il affirmait que la poésie, c'est-à-dire l'idéal, est plus philosophique

(1) G. Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire*, p. 73. (Hachette, Paris).

(2) « Les artistes, étant différents de race, d'esprit et d'éducation, sont frappés différemment par le même objet; chacun s'en forme une idée originale, et cette idée, manifestée dans l'œuvre nouvelle, dresse soudain dans la galerie des formes idéales un nouveau chef-d'œuvre, comme un nouveau dieu dans un Olympe qu'on croyait complet. » Taine, *Philosophie de l'art*, t. II, p. 260.

Nous n'irons pourtant pas jusqu'à dire avec J. Lemaître : « Ce qu'il y a d'intéressant, en dernière analyse, dans une œuvre d'art, c'est la transformation et même la déformation du réel par un esprit; c'est cet esprit même, pourvu qu'il soit hors de pair :

« Et ce qui plaît en vous, Madame, c'est vous-même. »

Les Contemporains, t. I, p. 248.

(3) Nous citons le passage en entier, à cause de son impor-

et plus sérieuse que l'histoire, ou science du réel. En effet, comme le remarquait encore Aristote, l'histoire nous raconte des événements *particuliers*, des faits locaux; elle nous peint des *individus* avec leurs contradictions, avec les travers et la livrée de leur époque : toutes choses éphémères et transitoires. La poésie, au contraire, laissant dans l'ombre les détails changeants qui tiennent à l'humeur ou au pays, s'empare des *traits généraux* et durables, et dresse devant nous, en plein relief, le portrait de *l'homme*.

Art. IV. — Les principales Écoles artistiques et littéraires.

Le beau étant, comme nous l'avons vu, une idée complexe, un produit de plusieurs facteurs, différentes écoles ont pris naissance, selon qu'on a donné à l'un de ces facteurs une place exclusive, ou simplement prépondérante, dans l'œuvre d'art. A-t-on cherché à y faire dominer l'élément invisible, l'*idée;* ou l'élément sensible, l'*imitation;* ou le signe qui unit l'un à l'autre, le *symbole*, nous avons eu

tance : « Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν· εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἧττον ἄν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. En effet, l'historien et le poète diffèrent, non par ce fait qu'ils s'expriment ou ne s'expriment pas en vers : on pourrait mettre en vers les récits d'Hérodote, et ils ne seraient pas moins de l'histoire avec les vers que sans les vers. La différence est celle-ci : l'un raconte ce qui s'est passé, l'autre ce qui aurait pu se passer. Voilà pourquoi la poésie est chose plus philosophique et plus sérieuse que l'histoire. Car la poésie exprime plutôt les faits généraux, et l'histoire les faits particuliers. » Aristote, *Poétique*, ch. IX, § 1.

les *idéalistes*, les *naturalistes*, les *réalistes*, les *parnassiens*, les *symbolistes*.

L'Idéalisme. — Les *Idéalistes* se proposent surtout de manifester un sentiment ou une idée. Ils éliminent autant qu'ils le peuvent les détails matériels. Pour eux, l'invisible est l'essentiel. La physionomie extérieure des personnages, leur costume et ce qu'on appelle la *couleur locale*, cela compte peu, parfois cela ne compte pas du tout Peintres de l'âme, ils s'adressent moins aux sens et à l'imagination qu'à la raison et au cœur. Les quelques traits qu'ils empruntent à la réalité, ils les épurent et leur ôtent ce qui s'y trouve de trop cru. Ils préfèrent le mot abstrait à l'expression colorée et pittoresque. Un visage sera doux, une personne élégante; mais nous ne saurons pas en quoi consiste cette douceur, ni en quoi cette élégance.

Il y a bien des degrés dans l'idéalisme. Racine est un réaliste, par rapport à Corneille, car le théâtre du premier se rapproche davantage de la vie ordinaire (1). Racine à son tour est un idéaliste, si on le compare à La Fontaine. Enfin, avec son style noble et ses termes généraux, la période littéraire qui embrasse le dix-septième et le dix-huitième siècles, est idéaliste à l'égard du dix-neuvième, si épris de pittoresque et de vérité.

Le Naturalisme. — Pour les *Naturalistes*, qui entreprirent de combattre le romantisme imaginatif et sentimental, c'est l'exacte et entière imitation de la nature qui importe. Ils se donnent comme des témoins impartiaux et fidèles; ils n'ont garde de

(1) Voyez F. Brunetière, *Histoire et Littérature*, t. II, p. 1 et suiv. *La Tragédie* de Racine.

négliger les détails matériels et recherchent le « document ». Ils aiment à localiser leurs tableaux, à individualiser leurs types et à faire montre de « couleur locale ». De là, ces longues descriptions, ces inventaires scrupuleux de mobilier et de costumes, qu'on trouve, chez nous, dans Honoré de Balzac, et, à l'étranger, dans Walter Scott, Dickens, Tolstoï. L'expression directe, brutale même, leur agrée plus que le mot abstrait. Ils ne reculent pas devant les scènes grossières ou triviales. Ils estiment que les côtés les plus repoussants de la réalité, les monstres mêmes, ont droit à être dépeints, non en vue d'une idée ou d'un sentiment à mettre en lumière, mais pour eux-mêmes et parce que telle est la vie. Comme dans l'idéalisme, il y a dans le naturalisme divers degrés.

Le Réalisme. — Plus étroits d'esprit que les *Naturalistes,* avec lesquels on les confond souvent, les *Réalistes* restreignent leur champ d'études, et se cantonnent dans l'imitation servile et la copie du monde *visible.* C'est d'eux surtout que l'on peut dire : « Se passer de goût ; n'avoir point d'esprit ou l'avoir vulgaire ; ne garder de ce qui constitue l'art que la partie élémentaire, l'observation, et n'observer que ce qui s'observe d'instinct et sans qu'on le veuille, les surfaces ; reproduire les gestes pour se dispenser d'être l'interprète de l'âme ; manquer la poésie là où elle naît elle-même de la réalité, voilà jusqu'à présent le plus clair des théories nouvelles en littérature (1). » Quelques-uns même, par une sorte de gageure, se complaisent à peindre les bas-fonds de la société et de la vie (2).

(1) J.-J. Weiss, *Revue contemporaine,* 15 août 1858.
(2) Dans la langue usuelle de nos jours, c'est plutôt le natu-

Les Parnassiens. — Les *Parnassiens*, qui ont fait beaucoup de bruit avec Théophile Gautier et Théodore de Banville, placent tout le plaisir de la poésie dans la richesse de la rime et dans l'art de ciseler un vers. L'idée leur est indifférente ; la perfection de la forme est tout. D'après eux, l'essentiel est que la coupe soit belle, fût-elle vide. Le poète évitera même de s'abandonner à sa sensibilité, afin de ne pas altérer la sérénité marmoréenne de son vers. Il sera un être impassible.

Les Symbolistes ou Décadents. — Les *Symbolistes*, qu'on appelle quelquefois *Décadents*, ont prétendu réagir contre les écoles précédentes et surtout contre le réalisme. Partisans du vague et de l'indéterminé, dans les idées et dans le style, ils croient que le charme d'une œuvre vient uniquement du symbole, c'est-à-dire du lien mysté-

ralisme qui est l'exagération et en quelque sorte l'extrême-gauche du réalisme. C'est donc au réalisme qu'il faudrait appliquer ce que nous avons attribué au naturalisme, et inversement. Mais il y a là un fâcheux abus de langage, contre lequel il est bon de protester. M. Brunetière nous écrivait à ce sujet : « Si l'on convenait d'attacher un sens constamment défavorable au mot de *naturalisme*, on courrait un grand danger, qui serait de jeter une idée de défaveur sur la doctrine elle-même de l'*Imitation de la Nature*. Et, comme d'autre part, quand on le rapporte à son étymologie le mot de *réalisme* a un sens plus étroit que celui de *naturalisme*, ce que j'exprimerais volontiers en modifiant le vers célèbre :

Le *réel* est étroit, la *nature* est immense,

cela fait donc deux raisons de réagir contre l'usage. Au surplus, et quoi qu'on en dise, il se trouve historiquement que les *Naturalistes*, Flaubert et M. Zola lui-même, par exemple, ont donné à l'art des horizons plus étendus que ceux des *Réalistes*, tels que le naïf Champfleury. *Madame Bovary* est un chef-d'œuvre en son genre, mais *les Bourgeois de Molinchart* ne sont qu'un témoignage immortel de la sottise de leur auteur. »

rieux qui existe entre les formes de l'art et certains sentiments ou certaines sensations non exprimés. Ils trouvent partout une signification symbolique : dans les parfums, dans les couleurs, dans les mots (1), dans une simple voyelle (2). L'art devient ainsi une transposition de sensations ou d'idées, par laquelle nous percevons un sens caché sous le sens littéral : nous voyons alors des couleurs dans les sons ; nous entendons des sons dans les couleurs. Ce qu'il y a de convenu et d'exagéré dans un pareil système, il est inutile de le faire remarquer.

Les diverses écoles que nous venons de citer ont, en général, le tort d'être trop exclusives. L'artiste doit concilier le visible et l'invisible, la réalité et l'idée, le vrai et le beau, et nous faire passer de l'un à l'autre par des signes naturels, intelligibles à tous. « L'imitation de la nature, qui n'est pas le tout de l'art, en est au moins le commencement, par suite la condition première et nécessaire, le support, si l'on aime mieux ; et, en ce sens, il est vrai de dire qu'il

(1) On connaît le fameux sonnet de Baudelaire, le grand patron des Symbolistes :

. . . .
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent :

Il est des parfums *frais* comme des chairs d'enfants,
Doux comme des hautbois, *verts* comme des prairies,
Et d'autres *corrompus*, *riches* et *triomphants*,

Ayant l'expression des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui *chantent* le transport de l'esprit et des sens.

(2) Nous n'exagérons rien. Qu'on lise ce début d'un sonnet d'Arthur Rimbaud :

A noir, **E** blanc, **I** rouge, **O** bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
U, noir corset velu des mouches éclatantes,
Qui bourdonnent autour des puanteurs cruelles.

Les cinq voyelles y passent, et l'on se demande si l'auteur ne joue pas au fumiste.

ne saurait y avoir d'idéalisme ou de symbolisme même sans un peu de naturalisme, qui s'y mêle pour le soutenir, pour le lester, en quelque sorte, pour l'empêcher de s'évaporer en nuage ; — et le nuage en rien.

« Je crains aussi qu'en se séparant des *parnassiens*, c'est-à-dire de l'école du « vers bien fait » et de la « rime riche », on ne s'en soit trop séparé... La difficulté vaincue, qui est une partie du métier, est une part aussi, une petite part, mais une part de l'art (1). »

CHAPITRE III

DE LA MORALITÉ DANS L'ART, ET PARTICULIÈREMENT DANS LA LITTÉRATURE.

La question de la moralité dans l'art peut se diviser ainsi :

1° Quels rapports y a-t-il entre le beau et le bien?

2° L'artiste doit-il se préoccuper de la morale?

Art. I. — Rapports entre le beau et le bien.

Le beau se confond parfois avec le bien. — A une certaine hauteur, le beau et le bien se rencontrent. On dit également qu'il est *beau*, ou qu'il est *bien* de mourir pour son pays. Il en va de même de presque tous les actes héroïques. Les Grecs appe-

(1) F. Brunetière, *Nouvelles questions de Critique*, p. 322, (Calmann Lévy, Paris.)

laient un honnête homme καλὸς κἀγαθός, « beau et bon, » ne pouvant se résoudre à séparer deux idées sœurs.

Quand le beau est uni au bien, de ce concours naît la perfection suprême. Si *Polyeucte* est le chef-d'œuvre de Corneille, et *Athalie* celui de Racine, c'est pour des raisons morales autant que pour des raisons littéraires. La tragédie de *Polyeucte* exalte l'acte le plus noble qui se puisse concevoir : l'homme sacrifiant à Dieu ce qu'il a de plus cher, amis, parents, et la vie même. Dans *Athalie*, Jéhovah est le principal acteur, invisible, mais présent à toutes les scènes par la façon dont il pousse tous les personnages, suivant le camp auquel ils appartiennent, au triomphe ou à la catastrophe finale. Nulle part, mieux que dans cette pièce, on n'éprouve la vérité du mot de Fénelon : « L'homme s'agite, et Dieu le mène. » C'est Dieu qui soutient Joad et l'inspire, en même temps qu'il répand sur Athalie

> ... cet esprit d'imprudence et d'erreur,
> De la chute des rois funeste avant-coureur.

Les deux tragédies nous offrent donc une correspondance entière entre les idées et la forme, entre le bien et le beau. Cela explique l'impression si pure, si puissante, qu'elles produisent sur nous.

Influence moralisatrice du beau. — Même dans les œuvres où la morale n'est pas directement en cause, la seule vue du beau a une influence salutaire. D'abord, l'admiration, qui est un sentiment essentiellement désintéressé, nous emporte au-dessus des préoccupations égoïstes et mesquines; elle élève et élargit l'âme. Ensuite, le beau est contagieux et provoque l'imitation. Si nous ne sommes pas ar-

tistes, si nous ne pouvons reproduire par la peinture ou par le style, le tableau ou le poème que nous avons sous les yeux, nous serons néanmoins excités à mettre nos pensées et nos actes à l'unisson de l'œuvre qui nous enthousiasme (1). L'esthéticien allemand Winckelmann raconte qu'en présence de l'Apollon du Belvédère, il prenait instinctivement une pose plus noble. Le contact des belles choses inspire l'horreur du bas et du laid. Une telle répulsion est le commencement de la sagesse.

La peinture du mal n'est pas forcément immorale. — L'art représente souvent des actes criminels : assassinats, suicides, etc. Hermione et Phèdre, dans le théâtre de Racine, sont coupables et restent néanmoins des conceptions poétiques. En créant ces personnages, Racine a voulu dépeindre un aspect de la vie, l'aspect terrible, et, parmi les forces naturelles, l'une des plus redoutables, la passion.

Après les tragédies, comme *Polyeucte* et *Athalie*, où figurent des héros, « ce sont là les œuvres littéraires les plus profondes; elles manifestent mieux que les autres les caractères importants, les forces élémentaires, les couches profondes de la nature humaine. On éprouve, en les lisant, une sorte d'émotion grandiose, celle d'un homme introduit

(1) « Il est notable que le spectacle du beau nous pousse à reproduire le beau sous n'importe quelle forme, que l'inspiration née du beau semble pour ainsi dire indifférente à son objet. Un musicien vient d'assister à un drame vraiment puissant, il se met au piano et trouve d'admirables mélodies. Au sortir d'une séance du Conservatoire, le poète écrira ses meilleurs vers. Il en serait de même s'ils avaient vu l'un et l'autre une scène réelle d'héroïsme, et par contre, qui les prendrait dans l'inspiration ne serait pas mal venu à leur demander une action généreuse. » R. P. Longhaye, *op. cit.*, p. 185.

dans le secret des choses, admis à contempler les lois qui gouvernent l'âme, la société et l'histoire (1). »

On serait tenté de voir ici un conflit entre l'art et la morale. Il n'en est rien. Les passions qui s'étalent sur la scène, l'amour, l'ambition, le désir de la vengeance, conservent généralement, dans leurs pires excès, un principe de grandeur nullement mauvais en soi : énergie indomptée, volonté intrépide, mépris de la mort, par où elles attirent notre sympathie et par où elles sont belles (2). « Dans toute passion désordonnée, il y a deux éléments : une puissance et un abus, de même que dans toute erreur il y a des vérités que l'on détourne. Or, de même que la vérité, la puissance garde toujours un reste de sa beauté originelle; mais de part et d'autre, l'abus n'est jamais beau en soi-même; c'est peu dire, il décolore d'autant la puissance et la vérité. Qu'il y ait donc une part de beauté réelle dans la vive peinture des passions, c'est chose évidente et nécessaire; mais cette beauté ne vient pas de leur désordre; mais cette beauté n'est complète en son genre et ne satisfait pleinement qu'à la condition de profiter en définitive à l'impression de grandeur morale, comme font les ombres aux parties lumineuses d'un tableau (3). »

Un Racine, un Shakespeare, nous décrivent, — et c'est une nouvelle ressemblance de leur théâtre avec la vie, — les angoisses et les remords que la passion traîne à sa suite. Leurs personnages sont

(1) Taine, *op. cit.*, t. II, p. 341.
(2) « Il y a des vices qui ont je ne sais quoy de *généreux,* s'il le fault ainsi dire. » Montaigne, *Essais,* l. II, chap. II.
(3) R. P. Longhaye, *op. cit.,* p. 85 et 86.

souvent des monstres moraux, des exceptions, mais « des exceptions dont le propre est de confirmer la règle, en portant cruellement la peine de l'avoir violée (1). » Un tel spectacle nous intéresse avant tout; il nous porte aussi à réfléchir sur la misère de notre condition, sur le danger de ces forces désordonnées et folles que chacun porte en soi-même. C'est en quoi ce spectacle peut être un enseignement salutaire à qui sait le comprendre. En même temps on y éprouve pour des personnages plus malheureux que méchants, qui sont eux-mêmes les premières victimes de leurs erreurs, un sentiment très esthétique et très moral, la pitié, qui est une forme de la bonté.

Parfois un auteur est amené, par les lois du genre qu'il traite, à tracer le portrait de francs scélérats, d'êtres vils, qui n'ont rien de grand. Tantôt ces personnages forment le centre d'une œuvre : tel est le Tartufe de Molière. Ils nous intéressent en tant qu'études psychologiques et incarnations d'un vice ou d'un ridicule. Tantôt, au contraire, ils jouent le rôle de personnages secondaires et servent de repoussoirs à des âmes magnanimes : tels sont Narcisse dans *Britannicus*, Mathan dans *Athalie*. Narcisse, ce valet complaisant et plat, fait ressortir la fière indépendance de Burrhus. L'apostasie et la lâcheté de Mathan contrastent avec la foi inébranlable et l'intrépidité de Joad. C'est là un procédé très fréquent dans le roman et au théâtre, qui nous offrent ainsi un tableau fidèle de la vie, où le mal est mêlé au bien, où les coquins coudoient les braves gens. Mais, tou-

(1) F. Brunetière, *L'Évolution de la Poésie lyrique au dix-neuvième siècle,* t. I, p. 280. (Hachette, Paris.)

jours, le romancier et le poète dramatique, s'ils ne sont pas malhonnêtes ou maladroits, ont soin de rendre ces personnages odieux ou ridicules. Ils excitent contre eux l'indignation vengeresse ou le sourire désapprobateur. De la sorte, la morale reprend ses droits.

Danger de la peinture des passions. — Cette méthode, empruntée aux Spartiates, laquelle consiste à vouloir corriger de l'ivresse par la vue d'ilotes ivres, n'est pas sans inconvénients pour la direction de la vie. Mieux vaut cent fois donner la sobriété en exemple. Aristote a défini l'homme un animal imitateur (1). On est d'autant plus enclin à imiter certains personnages de tragédie, une Hermione, une Phèdre, qu'ils sont beaux, magnifiques et touchants. Ces qualités portent à oublier, sinon à excuser leurs faiblesses. Ces faiblesses mêmes empruntent à la poésie, à l'optique du théâtre, tant de séduction! La passion, — et c'est ce qui la rend si poétique, — se promet, dans la satisfaction de ses désirs illégitimes, une telle volupté, un tel bonheur; cette volupté, ce bonheur, le poète, pour être vrai, les décrit en traits si brûlants et si enflammés, qu'il est bien difficile que de telles peintures ne troublent pas le spectateur et que de telles ardeurs ne passent pas dans ses veines. Pour terrible que puisse être le réveil, le rêve paraît si enchanteur, qu'on veut le rêver pour son propre compte; l'on ne croit pas en payer

(1) N'est-ce pas au théâtre, aux romans, et surtout aux journaux où sont racontés chaque jour, avec détails, quantité d'assassinats et de suicides, qu'il faut attribuer, pour une large part, la proportion toujours grandissante de la criminalité et le nombre toujours croissant de ceux qui sortent volontairement de l'existence?

trop cher la réalisation, fût-ce au prix des pires conséquences et des plus sanglantes catastrophes. A un certain âge et aux yeux de beaucoup de personnes, c'est la route qui importe, et non le but. Est-elle riante, on s'y engage, sans se demander si elle conduit à l'abîme. Suivant le mot de Mme de Staël, la vie est, pour bien des gens, un fleuve que l'on descend en contemplant les rives, et sans s'occuper du terme. C'est pourquoi un critique a pu prétendre, avec une vraisemblance voisine de la certitude (1), que Racine avait renoncé au théâtre après *Phèdre*, parce que, dans le calme de la réflexion, peut-être instruit par l'expérience, il avait senti combien la peinture idéalisée de la passion est chose dangereuse.

Le beau dans les œuvres immorales. — Une œuvre peut être *relativement* belle et franchement immorale, c'est-à-dire produire en nous des impressions malsaines, éveiller des instincts grossiers, et nous porter au mal. L'homme est libre dans l'emploi des dons qu'il a reçus de la Providence. Il peut donc abaisser son talent à embellir des choses inconvenantes et à faire l'apologie de l'erreur ou du vice. Boileau a flétri ces auteurs,

Qui de l'honneur, en vers, infâmes déserteurs,
Trahissant la vertu sur un papier coupable,
Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable (2).

Ces écrivains, par dépravation ou par légèreté, vantent certains plaisirs, et négligent de montrer ce que ces plaisirs ont de funeste ou de dégradant. Ils

(1) J. Lemaître. C'est aussi l'opinion de M. Couat (Cf. son rapport sur le concours d'agrégation, dans la *Revue Universitaire*, année 1894).

(2) *Art poétique*, ch. IV, v. 94 et suiv.

exaltent le beau côté de la passion, et en dissimulent le côté laid et bas : écrivains d'autant plus redoutables, qu'ils apportent à l'expression de leur pensée plus de talent et de chaleur communicative.

A notre avis, de tels écrits n'ont qu'une beauté *relative;* nous leur refusons la beauté parfaite : ils sont nécessairement tronqués et incomplets. On distingue à tort entre l'idée et la forme. Une magnifique image au service d'une pensée fausse ou d'un sentiment taré, produit une disparate dans l'œuvre et un malaise chez le lecteur. « Comme un mélange infect altère le goût d'une liqueur exquise, le sentiment du mal ou simplement du péril moral me gâte et me dénature l'effet propre du beau... Est-il d'ailleurs en mon pouvoir de scinder mon sentiment, de faire abstraction de l'impression mauvaise pour ne plus percevoir que celle de la beauté? Non, pas plus que de diviser ma sensation et d'oublier le mélange infect pour savourer la liqueur infectée (1). »

Le danger moral vient parfois de nous-mêmes. — Parfois le danger moral ne résulte ni des objets, ni de l'artiste; il vient de nous; il est la conséquence de notre nature corrompue. « Tel objet, sorti beau des mains créatrices, ne peut plus s'offrir aux regards sans inquiéter la conscience. Non qu'il ait changé en lui-même et perdu ses grâces natives; c'est l'âme qui a changé et, du même coup, ses relations avec lui. La beauté reste beauté, mais l'âme n'est pas restée droite; par là certains spectacles sont devenus mauvais qui demeurent beaux en eux-mêmes; par là, entre le beau physique et le beau moral, il y a parfois, quant à nous, divorce et

(1) R. P. Longhaye, *op. cit.,* p. 83.

rupture (1). » Une imagination fougueuse, une sensibilité trop vive sont, le plus souvent, les causes de cette impression malsaine, en présence d'une œuvre qui n'a rien de malsain par elle-même. Aussi les jeunes gens doivent s'interdire certaines lectures qui n'offrent aucun inconvénient pour des hommes mûrs. Parmi ces derniers, tel aura la conscience alarmée par un tableau ou un roman qui laisseront un autre indifférent et calme. C'est à chacun de s'interroger soi-même.

Art. II. — L'art doit-il se préoccuper de la morale?

Toute œuvre d'art étant destinée à produire une impression bonne ou mauvaise, et l'impression étant un acheminement à l'action, il n'est jamais permis à l'art de se désintéresser de la morale. C'est principalement dans la littérature qu'il faut avoir cette préoccupation ; car tout mot est une pensée, et toute pensée un acte en germe (2). L'homme et la société peuvent, en rigueur, se passer d'art ; ils ne sauraient se passer de morale. Aussi a-t-on très justement appelé « malfaiteurs littéraires » (3) les écrivains qui, négligeant les conséquences pratiques, confient à la prose ou aux vers des idées et des sentiments qui sont

(1) R .P. Longhaye, *op. cit.*, p. 81.

(2) « Nos actions finissent toujours par ressembler à nos pensées, et ce sont ces dernières qu'il importe de gouverner tout d'abord. » Paul Bourget, *La Terre promise*, p. 177.

(3) *Études religieuses* { *Malfaiteurs littéraires*, par le P. E. Cornut ; juillet 1890 : *Les Romanciers* ; novembre 1890 : *Les Journalistes* ; janvier 1891 : *Le Théâtre* ; juillet 1891 : *Les Philosophes*.

le dissolvant des croyances les plus respectables.

L'art pour l'art (1). — Ainsi se trouve condamnée la théorie de « l'art pour l'art », d'après laquelle le poète, ne songeant nullement à l'influence bonne ou mauvaise de ses vers, se contente « de réfléchir sans intérêt les choses humaines dans ses vagues prunelles, et de leur donner avec un désintéressement parfait la vie supérieure de la forme (2). » Pareillement, d'après cette théorie, « la critique n'a aucune autorité pour reprocher aux poètes les sentiments qu'ils ont choisis, elle n'a d'autorité que pour prononcer sur l'expression de ces sentiments (3). »

La thèse dans les arts et en littérature. — Mais quelle part assigner à la morale dans l'œuvre d'art? Ici, pas d'excès de zèle. Dans les genres qui n'ont pas pour fin de moraliser ou de prouver, comme le sermon ou la dissertation, on évitera avec soin tout ce qui ressemble à une démonstration. On ne transformera donc pas le théâtre en chaire, ou plutôt en tribune. L'écrivain dramatique ne composera pas des pièces à *thèse*, dans lesquelles son premier soin serait de défendre, par des tirades et des preuves en règle, une cause qui lui est chère. Il ne publiera pas, avec Voltaire, des tragédies sur la tolérance religieuse. Une telle préoccupation nuirait tout ensemble à la morale et à l'art.

En effet, nous n'aimons pas que l'on nous fasse la leçon. La personne qui est l'auteur d'une bonne action, doit s'oublier, ne pas se regarder ni se complaire en elle-même, si elle veut que son acte ait toute l'efficacité de l'exemple. Nous désirons tirer des

(1) Cf. *Autour du dilettantisme*, par M. l'abbé F. Klein.
(2) Expressions de Théophile Gautier sur Leconte de Lisle.
(3) E. de Montégut, *Nos morts contemporains* (Hachette).

choses la leçon qu'elles renferment et nous l'appliquer nous-mêmes. Quand on a envie d'entendre un sermon, on va à l'église et non au théâtre.

En même temps qu'il blesse notre amour-propre, le souci de moraliser entrave la liberté d'observation et la franchise de l'artiste, qui est tout à sa démonstration, non à la vérité des tableaux et des caractères. Le poète, par exemple, n'obéit plus à des préoccupations littéraires; il ne cherche plus dans les choses leur beauté propre, mais leur bonté morale. Dans une pensée d'édification, il altère et fausse la réalité, substitue, pour le plus grand ennui du lecteur, l'impossible et l'invraisemblable au naturel et au vrai (1). Ainsi Chateaubriand, dans les *Martyrs*, s'est appliqué à prouver la supériorité du merveilleux chrétien sur le merveilleux païen. C'est là sa thèse. Pour l'établir plus fortement, il a sacrifié des beautés réelles, en négligeant de parti pris bien des ressources poétiques que lui offrait le paganisme, et en faisant de Démodocus et de Cymodocée des personnages effacés. Voulant ensuite opposer les deux merveilleux, il a mis en présence Dieu et les Anges, d'un côté, les puissances infernales, et un peu les divinités païennes, de l'autre. Cela nous a valu un parallèle froid, démesurément long, qui arrête la marche du récit.

S'il est interdit au poète de soutenir une thèse, il ne lui est pas défendu d'avoir ses idées personnelles sur les hommes et sur les choses, d'avoir, en un mot, sa conception de la vie, sa philosophie. Mais

(1) « Le propos délibéré de mettre une doctrine morale en lumière est, d'expérience faite, le moyen (un des moyens, car, hélas! il y en a d'autres) de ne point réussir une œuvre littéraire. » Ém. Faguet, *Études sur le dix-huitième siècle*, p. 310.

cette philosophie s'insinuera discrètement dans l'œuvre et se dégagera insensiblement des faits, au lieu de s'imposer à eux pour les tourmenter et les fausser. Dans *les Femmes savantes*, Molière s'est proposé de ridiculiser le pédantisme et de censurer

La science et l'esprit qui gâtent les personnes.

Tel est son but, sa pensée de derrière la tête, comme aurait dit Pascal. Il n'en laisse pas moins ses personnages vivre de leur vie propre et sa pensée sortir, comme elle peut, de la vérité des situations et des caractères.

L'impression morale est tout. — En somme, que l'œuvre produise une impression saine, voilà l'unique règle morale, admirablement pratiquée et formulée par La Bruyère : « Quand une lecture vous élève l'esprit, et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et courageux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage, il est bon, et fait de main d'ouvrier (1). » — « La moralité d'un roman, écrivait à son tour Mme de Staël, consiste dans les sentiments qu'il inspire (2). » Cela est vrai du roman, de la littérature et de tous les arts. L'impression finale est tout. « Ainsi appelons-nous ce qui reste, non dans l'esprit, mais dans l'imagination et la sensibilité, alors que le livre se ferme ou que la toile se baisse. C'est l'état, quelquefois vague, de l'âme où flottent encore toutes les images, tous les sentiments éveillés tour à tour par le spectacle ou la lecture. Mais à travers cette confusion du pre-

(1) La Bruyère, *Les Caractères*, ch. 1er. Des ouvrages de l'esprit.

(2) *De l'Allemagne*, IIe partie, ch. XXVIII.

mier moment, une disposition générale se démêle et se détache, effet des tableaux contemplés et des émotions reçues, bien plus que des pensées et des théories, sorte de contagion de l'atmosphère morale qui emplit l'œuvre tout entière (1). » Cette disposition générale, cet état de l'âme, qui suit un spectacle ou une lecture, est « la suprême puissance de l'artiste, celle dont le légitime emploi suppléerait, au besoin, tout le reste, au lieu que rien ne la peut suppléer elle-même ; celle qui, bien ou mal gouvernée, fait en dernière analyse les bons ou les mauvais ouvrages (2). »

Effets fâcheux de la méconnaissance de ce principe. — Parce qu'on avait oublié que l'impression est tout, dans la moralité de l'art, on obligea Molière à supprimer la scène du pauvre, à la seconde représentation de *Don Juan*. Dans cette scène, Don Juan promet un louis à un mendiant, s'il veut blasphémer; Sganarelle insiste : « Va, va, jure un peu; il n'y a pas de mal. » Après avoir subi les assauts répétés du maître et du valet, à Don Juan qui le met en demeure de choisir entre la faim et sa conscience, le pauvre fait cette réponse sublime : « Non, Monsieur, j'aime mieux mourir de faim. » La scène est hardie, sans doute; mais la morale est vengée par la fière réponse du mendiant. On éprouve un sentiment d'admiration et de sympathie pour cet obscur héros du devoir, tandis que le grand seigneur et son valet n'excitent que notre indignation et notre mépris (3).

(1) R. P. Longhaye, *op. cit.*, p. 99, 100.
(2) *Id.*, p. 102.
(3) *Don Juan ou le Festin de Pierre*, acte III, scène II. Cette scène fut longtemps supprimée dans les éditions de Molière.

L'impression produite par un ouvrage, peut même être diamétralement opposée aux intentions ou à la thèse de l'auteur. Dans la comédie que nous venons de citer, Don Juan est impie avec tant de bonne humeur, de bravoure et d'esprit, qu'il amuse plutôt qu'il ne révolte. « L'enfer a beau l'engloutir, il n'est pas humilié. Donc nul effet moral (1). » D'autre part, c'est Sganarelle, un imbécile, qui essaie de prouver à son maître l'existence de Dieu, et par quelle parodie de la logique (2)! Or, la meilleure cause, défendue par un niais et un maladroit, est toujours fortement compromise.

Le *Tartufe* mérite un semblable reproche. Sans doute on nous y parle de vrais dévots :

> Regardez Ariston, regardez Périandre,
> Oronte, Alcidamas, Polydore, Clitandre.

« J'ai beau regarder, répond avec un grand sens Louis Veuillot, ni Périandre, ni Polydore, ni aucun de ces parangons de vertu ne se montrent, ils restent dans la coulisse. Orgon tout seul avec Madame Pernelle, aussi folle que lui, demeure pour soutenir l'honneur du nom chrétien (3). »

Molière n'a pas voulu glorifier l'athéisme dans *Don Juan*, ni ridiculiser la piété dans *Tartufe;* nous avons du moins son témoignage pour cette dernière pièce. Cependant, l'impression que le public emporte de ces deux comédies est plus qu'équivoque.

(1) Michelet, *Histoire de France*, t. XII, ch. v
(2) Acte III, scène I.
(3) L. Veuillot, *Molière et Bourdaloue,* V.

CHAPITRE IV

RÈGLES ET PRINCIPES.

Pour arriver à créer une œuvre vraiment belle, il faut suivre certaines règles, dont les unes, — l'unité de composition, par exemple, — sont générales et s'appliquent à tous les arts, et les autres, comme les lois de l'harmonie musicale ou de la perspective, sont spéciales à chaque art.

Règles nécessaires et règles facultatives. — Parmi les règles particulières à un art, on doit encore distinguer celles qui en constituent l'essence même et sont absolues, — nous ne concevons pas la tragédie sans action, sans personnages, sans dialogue, — et celles qui ont un caractère accidentel, nullement nécessaire, comme les chœurs dans le théâtre grec, les confidents dans la tragédie classique. Les premières sont immuables et universelles, c'est à elles que convient le nom de principes; les secondes varient suivant les peuples, les époques et les écrivains (1).

Origine des règles. — Les règles ont été formulées après et d'après les chefs-d'œuvre, d'où la réflexion les a extraites. La *Poétique* d'Aristote est

(1) Faute de cette distinction importante, le dix-septième siècle a proclamé comme un dogme littéraire la règle des trois unités au théâtre :

Qu'en *un lieu*, qu'en *un jour*, *un seul fait* accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. (Boileau)

L'unité d'intérêt ou d'action est seule nécessaire. Les deux autres, unité de temps et unité de lieu, étaient particulières

postérieure aux épopées homériques et aux tragédies de Sophocle. En analysant les ouvrages les plus parfaits, en les comparant, les critiques ont été amenés à se rendre compte de la marche suivie par les grands écrivains, et à fixer les lois de l'art d'écrire. Aussi a-t-on appelé les règles *l'itinéraire du génie* (1).

Importance des règles. — L'étude des règles a une double utilité : — 1° A ceux qui aspirent à être auteurs, elle enseigne les principes de composition. Toutefois, elle ne donne pas le génie, et, suivant une boutade célèbre, on peut faire un mauvais poème selon les règles (2). — 2° Aux simples lecteurs, elle permet de raisonner leurs impressions, parfois de les corriger, et toujours d'asseoir leur jugement.

CHAPITRE V

DIVISION DU TRAITÉ.

Aristote divisait la rhétorique en trois parties : invention, disposition, élocution. Cette division est tirée de la nature même de l'esprit humain. Elle est de mise non seulement dans la rhétorique, mais dans toute composition littéraire. L'écrivain, en effet, doit trouver les idées qui sont les matériaux de son ou-

aux Grecs, et l'on peut faire d'excellentes tragédies sans les observer. Les Grecs eux-mêmes les ont parfois négligées : témoin *les Euménides* d'Eschyle et *les Grenouilles* d'Aristophane.

(1) Mme de Staël : *De l'Allemagne* ; 2e partie, ch. XV.

(2) C'est le mot de Mme de Longueville, ou, suivant d'autres, du grand Condé.

vrage, les coordonner, et les présenter sous une forme convenable.

Cependant on aurait tort de croire que ces trois opérations, distinguées par la théorie et, jusqu'à un certain degré, par la pratique, sont absolument séparées et indépendantes; qu'un auteur s'occupe exclusivement, d'abord de chercher des idées, ensuite de les classer, et, en dernier lieu, de les exprimer par le style. « Toutes ces opérations sont simultanées autant que successives, et si l'esprit peut passer de la première à la seconde, c'est que la seconde est déjà dans la première, la continue et la parfait. L'invention s'accompagne forcément d'un certain arrangement des parties et arrête certaines expressions; il est impossible de trouver des idées qui conviennent à un sujet, sans prendre déjà une sorte de parti sur la place qu'on leur assignera et les termes qui les traduiront. Il n'y a point de matière, si brute qu'elle soit, qui n'ait une forme : pareillement, les pensées, matière des créations de l'esprit, ne peuvent être conçues hors de toute forme, c'est-à-dire sans un certain plan et sans un certain style (1). »

Il n'en reste pas moins que le principal effort de l'esprit porte *successivement* sur l'invention, la disposition et l'élocution. Il y a un moment où l'on insiste *particulièrement* sur l'une d'elles, afin de la rendre plus complète et plus féconde. Nous conserverons donc la division traditionnelle, et nous traiterons des facultés littéraires ou créatrices, de la disposition ou plan, de l'élocution ou style.

(1) G Lanson, *op. cit.*, p. 109.

LIVRE DEUXIÈME

DES FACULTÉS LITTÉRAIRES

Définition. — *On appelle facultés* (1) *littéraires les facultés de l'âme dont le concours est nécessaire pour faire œuvre d'écrivain.* Ces facultés sont : *l'intelligence*, *la sensibilité*, *l'imagination* et *le goût*. Leur réunion constitue *le génie*, *le talent*, ou *l'esprit*.

CHAPITRE PREMIER

DE L'INTELLIGENCE.

L'idée. — *L'intelligence est la faculté d'avoir des idées.* L'idée est *la représentation d'un objet dans l'esprit*. Par l'intelligence, j'ai l'idée d'un homme, d'un arbre ; en d'autres termes, je saisis les qualités qui sont propres à l'homme et à l'arbre, je connais ces objets.

La pensée. — Sous sa forme supérieure qui est *la raison*, l'intelligence compare les idées qu'elle a acquises et examine si elles ont des rapports réciproques. J'ai, d'une part, l'idée d'homme, et, d'autre

(1) Du latin : *facultas* (pour *facilitas*) aptitude.

part, celle de liberté. Je rapproche ces deux notions, et, trouvant entre elles une entière convenance, j'affirme que l'homme est libre. Au contraire, n'apercevant rien de commun entre l'animal et la liberté, je dis : « l'animal n'est pas libre ». Dans les deux cas, j'énonce un *jugement*. — *Le jugement est l'affirmation d'un rapport de convenance ou de non-convenance entre deux idées* (1). Tout jugement exprimé par le langage parlé ou écrit s'appelle une *proposition* ou *pensée*. Cependant on loue également les *idées* ou les *pensées* profondes d'un écrivain : les deux expressions sont donc parfois synonymes.

Le raisonnement. — La raison ne se contente pas de comparer de simples idées ; elle met en regard des pensées ou jugements, et, de ce rapprochement, dégage une pensée nouvelle ou conclusion. Cet acte de l'esprit est un raisonnement.

Soit cette proposition : *Les hommes sont mortels*, et cette autre : *Socrate est un homme*, il en découlera nécessairement que *Socrate est mortel*. — *Le raisonnement est donc une opération intellectuelle qui consiste à comparer deux propositions, pour en déduire une troisième, appelée conclusion ou conséquence.*

Qualités des idées. — Les principales qualités des idées sont la *clarté* et la *justesse* (2).

(1) Le mot *jugement* désigne souvent la faculté qui juge : il est alors synonyme de raison et de bon sens, comme dans les locutions : *Cet homme a un jugement droit, solide*, etc.

(2) Il ne faut pas confondre l'idée et l'image. La première est une représentation purement spirituelle des objets. La seconde est une représentation sensible : elle reproduit l'aspect extérieur et matériel de la réalité, couleurs, lignes, mouvement, gestes, voix, etc... L'image accompagne presque toujours l'idée : il est difficile, sinon impossible, de penser à un arbre sans se le figurer matériellement.

L'idée claire représente un objet, de façon à le faire reconnaître aisément; sinon, elle est *obscure.* J'ai la claire idée d'un animal, si, dans la pratique et au premier aspect, je ne le confonds ni avec la plante, ni avec l'homme.

L'idée juste représente la nature d'un objet. Elle nous permet ainsi de le *définir* et d'en déterminer les propriétés essentielles et distinctives. J'ai de l'animal une idée juste, quand je sais qu'il diffère de la plante par le mouvement, la connaissance, et de l'homme, par l'absence de raison et de volonté libre. Il importe que nos idées soient justes; autrement, elles engendrent de faux jugements.

Qualités des pensées. — Toutes les pensées doivent être *vraies* et *claires.* Elles peuvent être, suivant les sujets ou les écrivains, *naïves*, *fines*, *neuves*, *profondes*, *hardies*, *sublimes.*

Vérité. — La pensée vraie exprime entre deux idées un rapport de convenance ou de non-convenance, qui existe réellement. Dieu est bon, voilà une pensée vraie. Le contraire est une pensée *fausse.*

D'après le P. Bonhours, il y a une différence entre la pensée *juste* et la pensée *vraie.* La première est, exactement et dans tous rapports, conforme à la réalité. Quand je dis : « L'homme est mortel », cela est vrai d'une vérité *absolue.* La seconde peut n'être conforme à la réalité que d'une façon générale ou sous un point de vue particulier. Elle peut comporter des exceptions et être, non absolument, mais *relativement* vraie.

Lamartine définit l'homme, « un dieu tombé, qui se souvient des cieux » : cela convient à l'homme en général; mais combien oublient leur noble ori-

gine. En outre, cette pensée est métaphorique : il n'est pas rigoureusement exact que l'homme soit « un dieu ».

Citons, comme ayant certains rapports avec la pensée vraie :

1° Le *préjugé*, *opinion toute faite*, *admise sans examen*, *laquelle peut être vraie ou fausse* (1).

2° La *pensée spécieuse*, *vraie en apparence*, *mais fausse dans le fond*. Telles sont ces affirmations : « Le bonheur consiste dans le plaisir » ; « le soleil tourne autour de la terre. »

3° Le *paradoxe*, *qui*, d'après l'étymologie (2), *est une opinion diamétralement opposée aux idées reçues*. Il a donc l'apparence de l'erreur, mais il peut renfermer la vérité, ou une part de vérité, et n'être, au demeurant, qu'une idée originale (3). Le plus souvent c'est l'erreur, car on a rarement raison contre tout le monde.

On appelle encore et surtout paradoxe *une opinion fausse même pour celui qui la soutient*, *mais à laquelle son partisan cherche*, *par les artifices de la dialectique*, *à donner le masque de la vérité*.

Clarté. — *La pensée claire énonce entre deux idées un rapport que le lecteur saisit facilement*. « Il faut aimer ses parents » est une pensée claire. Le manque de clarté vient ou de ce que l'on s'exprime mal : c'est alors un défaut de style, dont nous parlerons ailleurs ; ou de ce que l'on conçoit mal. Soit paresse,

(1) Pour beaucoup de gens, le préjugé est autre chose : « J'appelle préjugé (comme tout le monde) l'opinion des autres, quand je ne la partage pas », a dit malicieusement J. Lemaître, *op. cit.*, t. I, p. 229.

(2) Παράδοξος : contraire à l'opinion reçue.

(3) « Le paradoxe, c'est une vérité trop vieille ou trop jeune. » J. Lemaître, *op. cit.*, t. I, p. 227.

soit faiblesse d'esprit, nombre de personnes ne s'entendent pas elles-mêmes. Le moyen de les comprendre ?

> Il est certains esprits dont les sombres pensées
> Sont d'un nuage épais toujours embarrassées :
> Le jour de la raison ne saurait les percer.
> Avant donc que d'écrire apprenez à penser (1).

Naïveté. — La pensée naïve cache une vérité ou une malice sous un air de candeur, comme chez certains enfants, ou sous couleur de bonhomie, comme chez certains écrivains, tels que La Fontaine. Quelle réflexion plus naïve que celle d'Alfred de Musset enfant à sa mère, qui lui mettait avec trop de lenteur des souliers neufs : « Dépêchez-vous donc, maman, mes souliers neufs seront *vieux.* »

Ne confondons pas la *naïveté* avec *une naïveté.* Celle-ci est une sottise, sous apparence de simplicité.

En recherchant la naïveté, on est exposé à glisser dans *le maniéré* ou *faux-naïf.* V. Hugo dit à une mère qu'il veut consoler de la mort de son enfant :

> Hélas! vous avez donc laissé la cage ouverte,
> Que votre oiseau s'est envolé ?

On ne saurait être plus maladroit. Une mère qui souffre n'a pas l'esprit au badinage ni aux jolis mots.

Finesse. — La pensée fine laisse entrevoir une vérité plutôt qu'elle ne l'exprime formellement. C'est ainsi qu'on a défini le regret, *la reconnaissance envers le bonheur* (2).

Nouveauté. — La pensée neuve exprime soit une

(1) Boileau, *Art poétique,* ch. I.
(2) Ém. Faguet, *op. cit.*

vérité non encore aperçue (1), *soit, sous une forme originale, une vérité connue.* « Les peuples n'ont que le gouvernement qu'ils méritent », a écrit M. de Bonald. Personne, avant lui, ne s'était avisé, semble-t-il, de constater ce fait. Comme manière neuve de traduire un lieu commun aussi vieux que le monde, on peut citer cette saillie d'un ancien (2) : « Il ne faut jamais se fâcher contre les choses, car cela ne leur fait rien du tout. »

Force. — Une pensée forte renferme beaucoup de sens en peu de mots. « Tout était Dieu, excepté Dieu même », dit Bossuet, pour désigner l'antiquité plongée dans l'idolâtrie.

Hardiesse. — La pensée hardie est celle qui est vraie non pas absolument, mais moralement, pour quelques âmes d'élite. Quand Rodrigue s'écrie :

> A qui venge son père il n'est rien impossible;

sans doute, cette assertion n'est pas mathématiquement exacte, comme l'axiome : deux et deux font quatre. Il y a des difficultés insurmontables pour les plus vaillants courages; mais elle est vraie moralement, comme expression d'un sentiment. Le cœur, en effet, ne connaît point d'obstacles; il ose tout, et triomphe parfois de difficultés que la froide raison estimait invincibles. C'est pourquoi Vauvenargues a dit : « Les grandes pensées viennent du cœur »; à condition, évidemment, que le cœur soit aidé par l'esprit; car, chez les natures frustes et non dégrossies, le sentiment même héroïque ne trouve

(1) Ce qui est rare : « Tout est dit. » (La Bruyère.)
(2) Euripide. C'était aussi la devise de Talleyrand.

souvent, pour s'exprimer, qu'une locution plate ou triviale.

Profondeur. — La pensée profonde est celle qui ne pouvait être conçue que par un esprit hors de pair, et dont l'entière justesse n'apparait qu'à la réflexion. Elle atteint l'essence même des êtres : aussi n'est-il pas à la portée de tous de la concevoir, ni de la comprendre. Telle est la définition de la loi, formulée par Montesquieu : « Les lois sont les rapports nécessaires qui découlent de la nature des choses. » Le contraire de la profondeur dans la pensée est la *banalité.*

Sublime. — La pensée sublime ouvre à l'esprit de vastes aperçus, et comme des échappées sur l'infini. L'auteur de la Genèse nous raconte ainsi la création de la lumière : « Dieu dit : Que la lumière soit, et la lumière fut (1). » Rien, mieux que cette phrase simple et courte, ne saurait nous donner l'idée de la toute-puissance divine, qui se joue en créant les mondes.

Qualités du raisonnement. *La justesse.* — La rhétorique, ou art oratoire, s'occupe en détail des qualités et des variétés du raisonnement. Il suffira, pour l'instant, d'attirer l'attention sur la grande loi du raisonnement, *la justesse.* La justesse exige :

1° Que les pensées comparées soient vraies. Si je rapproche ces deux pensées : (a) *Le coupable mérite un châtiment;* (b) *Paul est coupable;* il faut que l'une et l'autre soient vraies d'une vérité immédiate et qui saute aux yeux (le châtiment dû au coupable), ou d'une vérité qui aura été ou sera immédiatement démontrée (la culpabilité de Paul) ;

2° Qu'il y ait entre les propositions comparées

(1) « *Dixit Deus : Fiat lux, et facta est lux.* » *Genèse,* ch. I

un rapport commun (rapport de culpabilité);

3° Que de ce rapport commun découle nécessairement la troisième proposition ou conséquence. Si l'on admet, d'une part, que *le coupable doit être puni*, et, d'autre part, que *Paul est coupable*, il s'ensuivra forcément cette conclusion : *Paul doit être puni*. Mais je ne serai pas en droit de conclure : *Paul est un savant*, parce que cette nouvelle proposition ne découle en aucune façon des précédentes.

Rôle de l'intelligence. — Le style étant destiné à exprimer nos pensées, l'intelligence fournit le support et la trame de toute œuvre littéraire. Aussi, à quiconque aspire à tenir une plume, les maîtres dans l'art d'écrire recommandent-ils surtout le bon sens, l'ordre, la justesse de la pensée et du raisonnement :

Avant donc que d'écrire apprenez à penser.

a dit Boileau après Horace (1). Les ouvrages vides, ou remplis d'idées erronées, ne sauraient avoir de valeur littéraire, quels que soient, par ailleurs, le talent de l'écrivain et les prestiges de style dont il couvre la pauvreté ou la fausseté du fond. Où la raison est déçue et déroutée à chaque pas, le lecteur ne saurait goûter de plaisir esthétique : le vrai étant un des éléments du beau.

Dans la plupart des genres en prose, en histoire, par exemple, où il s'agit d'exposer les causes et l'enchaînement des événements, l'intelligence, avec ses qualités de pénétration, de logique et d'ordre, est tout ou presque tout. C'est elle qui a suggéré à un

(1) *Scribendi recte sapere est et principium et fons.*
Le bon sens est le principe et la source de l'art d'écrire. Horace, *Art poét.*

Bossuet ces vues profondes sur la destinée humaine et sur la marche des faits dans le monde; à un Montesquieu, ces généralisations qui éclairent et expliquent la grandeur et la décadence des Romains. Dans la poésie même, elle a fourni à Racine ces analyses délicates, où il suit les méandres de la passion avec la rigueur d'un géomètre qui parcourt, de déduction en déduction, toutes les conséquences d'un théorème.

Quel que soit d'ailleurs le sujet qu'il aborde, l'homme intelligent, s'il a su observer et réfléchir, ignore deux défauts habituels aux esprits médiocres : il n'est jamais stérile ni banal. Combien de gens pour lesquels la boutade de Régnier est une vérité d'expérience, et qui s'en vont répétant avec le vieux poète :

> Oui, j'écris rarement et me plais de le faire,
> Non pas que la paresse en moi soit ordinaire,
> Mais, sitôt que je prends la plume à ce dessein,
> Je crois prendre en galère une rame en la main.

La cause de tout le mal, c'est le manque d'idées : le jet est court, la veine tôt tarie. On est stérile.

Cependant il faut, bon gré mal gré, noircir la page blanche qui est devant soi. Alors on a recours à la mémoire. Sur le papier viennent s'étaler, telles quelles, les appréciations empruntées au journal du matin, ou recueillies dans la conversation de la veille : lieux communs, idées rebattues, préjugés ressassés, qu'on accepte les yeux fermés et qu'on se passe de main en main, comme une vieille monnaie, sans en regarder l'effigie ni en contrôler le titre. La peur d'être sec fait verser dans la banalité.

L'homme d'esprit, au contraire, observe ce qui se passe en lui et autour de lui. Il médite sur ce qu'il a vu, entendu, ou lu, amassant de la sorte un riche trésor de réflexions personnelles, qui ne demanderont plus tard qu'à s'épancher.

CHAPITRE II

DE LA SENSIBILITÉ.

Double acception du mot sensibilité. — *La* sensibilité *comprend également la faculté d'éprouver des sensations et la faculté d'éprouver des sentiments.* — *La* sensation *est une impression produite dans l'âme par l'action d'un objet matériel sur l'organisme.* Cette impression, à son tour, se décompose en deux éléments, l'un *affectif* et l'autre *représentatif.* Je cueille une violette; il s'en exhale une odeur qui m'agrée : le plaisir, voilà l'élément affectif; mais, en même temps, je perçois l'odeur elle-même; bien plus, je constate que cette odeur n'est ni celle de la rose, ni celle du lis, et que je suis en présence d'une fleur particulière, voilà l'élément représentatif. Le mot *sensation* désigne tantôt ces deux éléments réunis, tantôt l'un ou l'autre séparément. Nous parlerons ici de la sensation en tant que *représentation.*

Le sentiment est une impression agréable ou désagréable, produite dans l'âme par une idée. Ainsi le souvenir des crimes de Néron excite en moi l'indignation.

Différence entre la sensation et le sentiment. — Il y a donc une différence radicale entre la sensation et le sentiment. L'une nous vient d'un objet matériel; l'autre, d'une idée. L'une disparaît avec l'objet lui-même : lorsque je suis loin d'une violette, je n'en respire plus le parfum, mes yeux ne la voient plus; l'autre peut subsister indéfiniment, comme l'idée elle-même. Depuis dix-huit siècles, le souvenir des crimes de Néron révolte les honnêtes gens (1).

Hiérarchie des sensations. — Tous les sens n'ont pas la même importance, quand il s'agit du beau. Le goût, le toucher, l'odorat ne sont pas d'un grand secours au peintre ni au poète. Les deux sens artistiques par excellence sont l'*ouïe* et la *vue*. Sans l'ouïe, point de langage articulé pour communiquer la pensée, point d'éloquence, point de musique. Sans la vue, ni peinture, ni sculpture. L'œil perçoit encore les couleurs et les contours des objets que décrivent le prosateur ou le poète.

Qualités des sensations. — Toutes les qualités des sensations peuvent se résumer en une seule : *la sincérité*. Nous devons regarder la réalité avec nos propres yeux, non à travers un prisme de convention et les réminiscences de nos lectures. La chose n'est pas aussi simple qu'elle le paraît tout d'abord. « Il faut savoir se mettre en face de la nature avec une âme primitive et jeune, l'observer, la laisser agir en nous et produire des sensations vraies et fortes (2). » C'est ce qu'a fait

(1) Actuellement, il y a une tendance fâcheuse à confondre, dans le vocabulaire littéraire, la sensation et le sentiment.

(2) Ém. Faguet, *Études littéraires sur le dix-neuvième siècle*. (Lecène et Oudin, Paris.)

admirablement V. Hugo. « Il voit que le clair de lune est bleu « *le clair de lune bleu qui baignait l'horizon*, — *sous les arbres bleuis par la lune sereine*, » et je crois qu'il est le premier qui s'en soit avisé. Avant lui, c'était toujours « l'astre au « front d'argent qui blanchit les lacs de ses molles « clartés (1). »

Ç'a été le défaut de toute l'école descriptive, au dix-huitième siècle, de peindre le monde extérieur, suivant des procédés vieillis et de tête, non d'après des sensations neuves et d'après nature. Sous le pinceau de Delille, un lever de soleil n'est qu'un ingénieux mélange des couleurs usuelles; jamais Delille n'aurait songé à écrire, avec Chateaubriand : « Les débris du Parthénon se coloraient de la plus belle teinte de la fleur du pêcher (2). » C'est Chateaubriand, en effet, qui, au début du dix-neuvième siècle, a repris la tradition homérique et virgilienne et remis en honneur la description sincère et personnelle de la réalité. « Ce fut lui qui le premier proscrivit de son vocabulaire les épithètes vagues et banales, osa tout voir, tout exprimer. Les monts cessèrent d'être uniquement « sourcilleux », les ruisseaux « limpides » et les vallons « riants ». L'épithète redevint, comme dans Homère, une marque caractéristique destinée à fixer les nuances, à discerner les objets, à faire comprendre qu'un bois vu à midi n'offre pas les mêmes aspects qu'à une autre heure du jour, et qu'une rivière peut avoir son caractère physique (les anciens disaient plus hardiment, en parlant des choses, *mores*, des mœurs) aussi bien

(1) Ém. Faguet, *op. cit.*, p. 223.
(2) Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*

qu'un héros de tragédie a son âme distincte (1). »

Qualités des sentiments. — Tous les sentiments doivent être *vrais* et *naturels;* ils peuvent être, suivant les sujets et les écrivains, *délicats*, *nobles*, *sublimes*.

Vérité ou sincérité. — Le sentiment vrai est celui qui a été éprouvé par l'écrivain. Si un auteur se met lui-même en scène, on exige qu'il ait ressenti les impressions dont il nous prend pour confidents; s'il ne parle pas en son nom, on lui demande de se dédoubler, en quelque sorte, et de vivre par l'imagination la vie de ses personnages, de telle façon que leurs sentiments, traversant son âme, paraissent jaillir d'un cœur ému et non pas sortir du froid travail de l'esprit (2). Toute œuvre qui renferme des sentiments *artificiels* et *factices*, nous laisse indifférents. Boileau s'est moqué avec raison de ces auteurs qui n'ont qu'une sensibilité de tête :

> Faudra-t-il de sang-froid et sans être amoureux,
> Pour quelque Iris en l'air faire le langoureux,
> Lui prodiguer les noms de Soleil et d'Aurore,
> Et, toujours bien mangeant, mourir par métaphore (3)?

(1) Emmanuel des Essarts, *Portraits de Maîtres,* p. 20. (Didier, Paris.)

(2) Il n'est pas nécessaire d'être vicieux, pour peindre le vice, ni d'avoir été la victime des passions, pour les représenter au vif. Il suffit de se dire à soi-même : « Si j'étais à la place de tel homme, quels seraient mes sentiments? » Voilà ce que nous appelons se dédoubler et vivre par l'imagination la vie d'un personnage. D'après la très juste remarque du R. P. Longhaye, « chacun trouve en soi le germe de toutes les passions, et, pour les entendre et les pressentir, il n'est pas besoin, grâce à Dieu, ni d'y avoir succombé, ni même d'en avoir éprouvé la tentation formelle. » *Op. cit.,* p. 226.

(3) Sat. IX. A son Esprit, v. 260 et suiv.

Le naturel ou vraisemblance. — *Le sentiment est naturel ou vraisemblable, quand il est en harmonie avec le caractère et la situation d'un personnage.* On ne prêtera pas à un enfant les impressions d'un homme mûr, ni à un berger celles d'un esprit cultivé. Corneille n'a pas toujours su éviter cet écueil : ses héroïnes parlent souvent comme des hommes (1).

La délicatesse. — *Le sentiment délicat est celui qui s'exprime sous une forme aimable et voilée.* Marot nous en offre un modèle, dans les vers si connus où il sollicite la générosité de François I[er]. Il dissimule sa requête sous le couvert d'un emprunt, à fonds perdu, naturellement, et sa demande tourne à l'éloge discret de son protecteur. Je vous paierai, écrit le poète au roi,

> Quand on verra tout le monde content.
> Ou, si voulez, à payer ce sera
> Quand votre los (2) et renom cessera.

C'est dans la louange, dans la manière de formuler un ordre, et dans le blâme, que la délicatesse est de mise. Un compliment trop brusque gêne la personne qui en est l'objet. Boileau appelait cela :

> Donner de l'encensoir au travers du visage.

De même, une critique mordante aigrit et ne corrige pas. Un enfant que l'on veut gronder sentira très bien la différence entre le reproche direct : « Tu n'as pas été sage », et la forme détournée et adoucie : « On

(1) *Vrai* et *naturel* sont souvent pris comme synonymes; mais il y a une nuance entre ces deux mots, si on se rappelle que

> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

(2) *Gloire,* du latin *laus.*

n'a pas été sage », ou : « Nous n'avons pas été sage ». Pour atteindre cette grâce aimable, un peu d'esprit suffit, joint à beaucoup de cœur. Les égoïstes et les orgueilleux ont le commandement haut, le blâme acerbe, la louange sèche.

Noblesse. — Le sentiment noble est un sentiment désintéressé, qui nous porte à accomplir de grandes choses.

> Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu,

s'écrie Rodrigue.

Le contraire est le sentiment *bas*.

Le sublime. — Le sentiment sublime est un sentiment dont la générosité et le désintéressement vont jusqu'aux plus grands sacrifices. Si la pensée sublime est le dernier effort de l'intelligence, à son tour le sentiment sublime semble épuiser tout ce dont le cœur et la volonté sont capables en fait d'héroïsme. Quand Valère vient lui annoncer la fuite de son fils et lui demande :

> Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?

le vieil Horace, oubliant qu'il est père, pour songer uniquement à l'honneur de son nom et à la patrie, répond :

> Qu'il mourût!

Importance et rôle de la sensibilité. — La sensibilité, en tant que sensation et sentiment, est un principe de fécondité et de richesse dans la littérature.

Variété des sensations. — Rien de varié comme les sensations, si l'on considère les objets qu'elles nous révèlent, ou l'écrivain qu'elles affectent.

Le domaine en est illimité : c'est l'univers entier avec les milliers d'êtres qui le peuplent. Chaque être, chaque forme, chaque couleur y sont diversifiés à l'infini (1). Le même objet change d'aspect avec les contrées, et avec les différentes heures du jour. La mer, à Brest, n'a pas le caractère qu'elle a à Nice ; et, à Brest comme à Nice, elle a, le soir, d'autres teintes qu'à midi (2).

Même diversité pour la manière propre à chaque écrivain d'être impressionné par la réalité. Rousseau verra un paysage par masses et décrira des ensembles. Bernardin de Saint-Pierre examinera ce même paysage à la loupe et s'attachera aux détails (3).

Rôle des sensations. — On peut juger par là quelles ressources le monde extérieur offre à l'écrivain. Le talent peut s'y retremper sans cesse. On sait la place que la nature a prise dans les ouvra-

(1) « Ainsi les blancs du lis, de la marguerite, du muguet, du narcisse, de *l'anemona nemorosa*, de l'hyacinthe sont différents les uns des autres. Le blanc de la marguerite a quelque chose de celui de la cornette d'une bergère ; celui de l'hyacinthe tient de l'ivoire ; et celui du lis, demi-transparent et cristallin, ressemble à de la pâte de porcelaine. » Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la Nature.*

(2) « Le spectacle des champs et de la mer n'est qu'une succession de scènes changeantes soumises à des lois immuables, où les incidents mêmes les plus fugitifs méritent d'être fixés par l'expression précise et fidèle. » E. des Essarts, *Portraits de Maîtres*, p. 20.

(3) « Les sensations qu'elle (la nature) nous procure dépendent uniquement de la finesse ou de l'acuité de nos sens, de l'éducation qu'ils ont reçue, de l'usage que nous en avons fait. C'est donc pourquoi, comme de l'amour, vous trouverez, Messieurs, que tous les grands lyriques ont eu leur conception à eux de la nature, une certaine manière de l'éprouver et de la sentir qui fait une partie de leur personnalité. Ni pour Hugo, ni pour Vigny, la nature n'est ce qu'elle est pour Lamartine. » F. Brunetière, *L'Évolution de la Poésie lyrique au dix-neuvième siècle*, t. I, p. 127 (Hachette.)

ges du dix-neuvième siècle. Mais, de tout temps, les arts lui ont emprunté leurs moyens d'expression; de tout temps les écrivains lui ont demandé des signes sensibles, comparaisons, images, pour peindre l'âme et la pensée. Éternellement jeune et féconde, elle met sur la palette de ceux qui savent la regarder et l'aimer, des couleurs toujours fraîches et toujours nouvelles.

Variété des sentiments. — La diversité et la multiplicité que nous avons constatées dans les sensations se retrouvent dans les sentiments. Les hommes ont à peu près le même fond d'idées. Nos intelligences, plus ou moins promptes, plus ou moins étendues, obéissent aux mêmes lois, admettent les mêmes vérités. Aussi bien, il n'y a qu'une géométrie. En retour, rien de différent, d'opposé même, comme les manières d'être ému. Ce qui agrée à l'un déplaît à l'autre; telle impression qui glisse sur celui-ci et l'effleure à peine, bouleversera celui-là et se répercutera dans tout son être (1). Il y a même, chez une seule personne, comme des sautes de la sensibilité: nous haïssons aujourd'hui ce que nous aimions hier, et nous aimerons demain ce que nous haïssons au-

(1) « Celui-là est possédé de folles amours, celui-ci de haines cruelles et d'inimitiés implacables, et cet autre de jalousies furieuses. L'un amasse et l'autre dépense; quelques-uns sont ambitieux et recherchent avec ardeur les emplois publics, et les autres, plus retenus, se plaisent dans le repos de la vie privée; l'un aime les exercices durs et violents, l'autre les secrètes intrigues; et quand aurais-je fini ce discours, si j'entreprenais de vous raconter toutes ces mœurs différentes et ces humeurs incompatibles? Chacun veut être fol à sa fantaisie, les inclinations sont plus dissemblables que les visages, et la mer n'a pas plus de vagues, quand elle est agitée par les vents, qu'il naît de pensées différentes de cet abîme sans fond et de ce secret impénétrable du cœur de l'homme. » Bossuet, *Exorde d'une seconde rédaction du sermon sur la loi de Dieu*, Édit. Rébelliau, p. 48.

jourd'hui (1). Ces impressions, si dissemblables entre plusieurs individus, et chez un seul, donneront à l'invention un cachet original et varié.

Rôle du sentiment. — Le sentiment joue un rôle plus ou moins important, selon les genres littéraires. Il est l'âme de la poésie lyrique, la source intarissable qui alimente l'ode, la satire et toutes ces œuvres où le poète chante son enthousiasme et son admiration, son désespoir et ses colères. Au théâtre, il est la matière sur laquelle travaille l'auteur dramatique. En prose, sa place est plus modeste et plus inégale. L'historien, s'il veut être impartial et ne pas juger d'après ses préférences ou l'esprit de parti, ne doit pas avoir une sensibilité trop irritable. Au contraire, l'orateur a besoin d'être vivement ému lui-même, s'il veut toucher et persuader ses auditeurs.

Remarque importante sur les sensations et les sentiments. — La sensation et le sentiment ne sauraient être matière d'art, lorsqu'ils sont trop violents. L'excès de lumière éblouit; les grandes douleurs sont muettes. Si la passion, portée à son paroxysme, essaie de parler, elle éclate en interjections ou en cris inarticulés. L'écrivain doit attendre ce moment unique où il est en pleine possession de lui-même et où les impressions, tout en ayant perdu leur acuité, gardent encore assez de consistance pour être saisies par l'analyse et fixées dans la prose ou le vers.

(1) Racine, dans le monologue d'Hermione, à la première scène du cinquième acte d'*Andromaque,* a décrit admirablement ces volte-face subites de la sensibilité, ce choc de sentiments contraires chez un même personnage.

CHAPITRE III

DE L'IMAGINATION.

Définition. — *L'imagination est la faculté de se représenter, sous des traits sensibles, les objets matériels absents.* Un arbre que j'ai déjà vu, je me le figure avec son tronc, ses branches et ses feuilles. C'est l'imagination *passive.* Par extension, l'imagination donne un corps à l'invisible, à l'idée et au sentiment : la *justice* est une personne portant des balances, un homme *cruel* est un tigre ; réciproquement, elle prête la pensée et le sentiment aux choses matérielles : l'océan *mugit*, les flots sont *courroucés ;* ou bien elle enfante des êtres nouveaux : une *chimère*, des *personnages de roman.* C'est l'imagination *créatrice.*

Imagination passive. — L'imagination improprement dénommée passive, est plutôt la mémoire imaginative, qui conserve les formes des objets. D'ailleurs, à le bien prendre, l'imagination n'est jamais purement passive ; on aurait tort de la comparer à un miroir ou à une plaque photographique, sur lesquels viendrait se reproduire le monde extérieur. Les images procèdent des sensations. Or, nous avons vu que chacun de nous a sa manière de percevoir la réalité ; tel est frappé par un détail ; tel, par un autre. Parmi les sensations elles-mêmes, les unes restent à l'état de souvenirs, les autres sont oubliées aussitôt qu'éprouvées : celui-ci aura la mémoire des lignes ; celui-là, des couleurs. La réalité s'altère

et se déforme donc toujours en traversant l'âme humaine (1).

Imagination créatrice. — L'imagination créatrice dispose dans un ordre nouveau les traits empruntés au monde extérieur, et produit ainsi des êtres originaux. Je puis édifier, par la pensée, une cathédrale qui aura le portail de la cathédrale de Reims, la flèche de celle de Strasbourg, la nef de celle d'Amiens, les vitraux de celle de Chartres. C'est aussi l'imagination créatrice qui *corrige* et *complète* la réalité (2). Appliquée aux beaux-arts, elle prend le nom d'imagination *artistique*. D'habitude, on l'appelle *imagination*, tout court et sans épithète. C'est ce que nous ferons ici.

On distingue chez l'écrivain, l'imagination du *style*, l'imagination des *faits*, et l'imagination proprement *poétique* ou *créatrice*.

Imagination du style. — *L'imagination du style présente une idée sous une forme sensible, ou anime des objets matériels.* Pascal, pour marquer notre faiblesse, a défini l'homme « un roseau pensant ». — « Mes pensées dorment, si je les assis, » a dit Montaigne, pour nous apprendre qu'il n'aimait pas la méditation sédentaire. Voilà l'idée in-

(1) « La réalité n'arrive jusqu'à l'homme qu'en traversant son esprit. Les choses en nous sont des images, et ces images prennent toujours quelque chose du milieu intérieur où elles se forment et vivent. » Gabriel Séailles, *La Peinture de Portrait* (*Revue de Paris*, 1er février 1894).

(2) Chateaubriand écrivait à Joubert : « Je me suis trouvé engagé dans des monticules, partie de jour et partie de nuit. Les oiseaux chantaient de tous côtés et j'ai entendu, à la fois, les trois passagers du printemps, le coucou, la caille et le rossignol. Un petit bout du croissant de la lune était dans le ciel, tout justement *pour m'empêcher de mentir*; car je sens que *si la lune n'avait pas été là réellement, je l'aurais toujours mise dans ma lettre.* »

carnée dans l'image. Chateaubriand nous parle quelque part d'une « haute colonne qui se montre seule debout dans un désert, comme une grande pensée s'élève par intervalles dans une âme que le temps et le malheur ont dévastée. » Ici, la matière s'anime à l'aide d'une comparaison.

Quelquefois l'imagination du style se révèle dans une simple disposition de mots :

Restait cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne, dont les gros bataillons serrés, semblables à autant de tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches, demeuraient inébranlables au milieu de tout le reste en déroute, et lançaient des feux de toutes parts (1).

Dans ce passage de Bossuet, par la seule inversion, par la seule force du verbe placé en tête de la phrase, nous croyons voir des masses compactes se dresser au premier plan du champ de bataille.

Imagination des faits ou imagination inventive. — *L'imagination des faits invente et combine les événements d'un roman, d'une comédie*, etc. Elle arrange le cadre dans lequel se passera l'action, noue et dénoue une intrigue, crée les situations avec lesquelles les héros se trouveront aux prises.

Imagination poétique ou proprement créatrice. — *L'imagination poétique donne la vie à des ensembles*. Tantôt elle groupe les faits en un tableau saisissant, où développe une image avec tout son cortège d'images secondaires et accessoires : telle est, chez Homère, la belle allégorie des *Prières*. Tantôt elle évoque un personnage qui semble res-

(1) Bossuet, *Oraison funèbre de Louis de Bourbon, prince de Condé*.

pirer et se mouvoir devant nous, comme dans le portrait de Cromwell, par Bossuet.

Parfois, — et portée à ce degré, c'est le génie, — elle conçoit et exécute un poème grandiose, épopée, tragédie, où des événements variés sont fondus dans une unité puissante, où des personnages nombreux vivent d'une vie intense. C'est surtout dans ce sens qu'on parle de l'imagination d'Homère et de Shakespeare, quoiqu'ils aient eu toutes les autres sortes d'imagination.

Images et comparaisons. — Les expressions qui prêtent un corps aux idées, ou la pensée aux objets matériels, s'appellent des *images*. Toute image suppose une comparaison, qui en est le principe et le premier degré. La comparaison rapproche des objets, en désignant la cause de ce rapprochement : *cet homme est cruel comme un tigre;* le rapport de cruauté entre l'homme et l'animal est indiqué.

Quelquefois l'image n'est qu'une simple comparaison; mais ordinairement elle va plus loin. Elle assimile un être à un autre être, en supprimant le lien qui les unit, et en laissant au lecteur à renouer cette attache : *cet homme est un tigre;* ici le rapport commun est sous-entendu. On a alors une image d'une espèce particulière, qu'on appelle *métaphore* (1). La métaphore est plus ramassée et a, par conséquent, quelque chose de plus vif, de plus énergique que la comparaison. L'une et l'autre sont régies par les mêmes lois.

Les métaphores constituent le *sens figuré*, par opposition au *sens propre*, les mots y étant pris dans

(1) Μεταφέρω (en latin *translatio*) *je transporte* ou *je transpose;* la métaphore est, en effet, une véritable transposition de sens, le mot tigre, par exemple, y servant à désigner un homme.

une acception symbolique et non dans leur acception littérale. Dans l'expression « cet homme est un tigre », il est évident que je ne veux pas confondre l'homme avec l'animal auquel je le compare.

Qualités des images. — Les qualités nécessaires des images sont : 1° l'*analogie*, 2° *la nouveauté;* les qualités accessoires : la *hardiesse* et le *sublime.*

L'analogie. — L'*analogie est une ressemblance imparfaite entre deux objets.* Le lion étant, pour nous, à tort ou à raison, la personnification du courage, il y aura une certaine conformité, à cet égard, entre un homme brave et un lion, quoiqu'ils diffèrent en tout le reste, et quoique le courage de l'un ne soit pas, de tout point, celui de l'autre. L'homme sait pourquoi il veut; l'animal ne le sait pas : il est poussé par son instinct. Cependant, à cause de la ressemblance partielle, je pourrai dire, pour louer la valeur d'un soldat : *Ce soldat est un lion.*

Fondement de l'analogie. — L'analogie repose sur une communauté : 1° de qualités physiques : « C'est une tortue, » s'écrie-t-on, en parlant d'une personne qui marche lentement ; 2° de qualités (1) morales : un homme cruel sera un tigre; 3° de qualités physiques et de qualités morales, entre lesquelles l'esprit aperçoit un rapport. La vue nous *fait connaître* les objets matériels, et l'intelligence nous *fait connaître* la vérité. C'est pourquoi on *verra* la beauté d'un paysage et la justesse d'une démonstration. Les expressions ayant trait à la vision organique s'appliqueront aux actes intellectuels : il

(1) Nous prenons ici le mot *qualité* dans son sens philosophique (*qualis*) de manière d'être, bonne ou mauvaise.

sera loisible, si l'on veut caractériser un esprit net et précis, de l'appeler, avec Saint-Simon, *un esprit lumineux*.

Ces rapports du physique et du moral engendrent presque toutes les images : une âme sera *droite*, *tortueuse*, *élevée*, *basse*, *dure*, *inflexible;* autant de qualités qui sont celles du monde corporel.

Nécessité de l'analogie. — Toute image étant au fond une comparaison, les idées que l'on rapproche doivent avoir entre elles une certaine ressemblance, un point de contact, sinon la comparaison est impossible. Quand cette ressemblance n'existe pas, on dit que l'image est *dépourvue d'analogie*, ou encore, qu'elle est *fausse*, *incohérente*. Si la ressemblance n'est saisie que difficilement par le lecteur, l'image est *forcée*.

Comme métaphore incohérente, on cite la phrase bien connue, d'un inconnu : *Le char de l'État navigue sur un volcan*. Un char ne navigue pas, et encore moins sur un volcan. C'est aussi à tort que plusieurs personnes *remplissent leur but*. On vise à un but, et par conséquent on l'atteint, mais on ne le remplit pas (1).

Les élèves doivent éviter les métaphores qui ne sont pas d'une entière justesse, et laisser au génie ou au talent la responsabilité d'expressions telles que celles-ci :

(1) Nous relevons dans un livre récent, qui n'est pas sans talent, la phrase suivante : « Les éditeurs affolés ont versé *des fleuves de livres*, où s'est littéralement noyé un public insatiable. » (*Le mal d'écrire*, par Antoine Albalat, p. 7.) *Des fleuves de livres* est une métaphore incohérente au premier chef. Un livre n'a rien de fluide ni de glissant, qui rappelle la fuite de l'eau.

Et les jeunes zéphyrs, de leurs chaudes haleines,
Ont *fondu l'écorce* des eaux. (J. B. Rousseau.)

Quand l'âge dans mes nerfs a fait *couler* sa glace. (Corneille.)

Ces images peuvent se défendre (1), mais le mal est précisément qu'elles ont besoin d'être défendues. Elles ne sont pas d'une justesse qui saute aux yeux et satisfasse tout le monde.

Il y a encore incohérence, lorsqu'on développe une image à l'aide d'autres images accessoires qui lui sont étrangères ou opposées. C'est par là que pèchent les vers suivants :

Lorsque Napoléon *flamboyait comme un phare,*
Et qu'enfants nous prêtions l'oreille à sa *fanfare,*
Comme la meute au cor. (V. Hugo.)

Dans le second vers, qui est intimement lié au premier, le poète passe subitement à un autre ordre d'idées, et l'esprit en est désagréablement surpris.

C'est pour la même raison qu'on ne serait pas reçu à dire : *Les rois s'enivrent de la louange que les flatteurs leur font respirer*. Le verbe *enivrer*, par sa seule force, indique un état produit par le vin ou les liqueurs. On s'attendait donc à voir l'auteur continuer la métaphore commencée et suivre la piste sur laquelle il s'était lancé. Mais, point du tout. Avec

(1) La Harpe remarque qu'on ne fond pas une écorce; cela est vrai quand c'est l'écorce d'un arbre, mais ne l'est pas quand il s'agit de la glace. Dans l'exemple qui nous occupe, on ne saurait s'y méprendre, grâce à *l'expression composée* « l'écorce des eaux ». Sous ces mots l'esprit voit la glace, et c'est assez pour justifier la métaphore.

Même observation sur le vers de Corneille, censuré, au dix-septième siècle, par l'Académie, et, de nos jours, par les puristes. On objecte que la glace ne coule pas; mais la glace est de l'eau congelée et, partant, représente un élément *fluide* par essence, lequel, par conséquent encore, a coulé et peut couler.

le mot *respirer*, il tourne court, et éveille brusquement en nous l'idée inattendue de parfum. Néanmoins nous ne conseillerions pas, avec un littérateur (1), de changer cette phrase en celle-ci : *Les rois s'enivrent du parfum de la louange que les flatteurs leur font respirer*. Cette fois l'image est juste, il est vrai, mais elle est *recherchée*, pour vouloir être trop exacte.

On peut cependant présenter la même idée dans une série de métaphores différentes, à condition que ces métaphores soient les notations de sensations successives et distinctes. Dans ce cas, il est indispensable que les images ne soient pas unies entre elles par des liens trop étroits de dépendance grammaticale. Il faut, au contraire, qu'elles forment des séries parallèles et simplement coordonnées. Ce genre de développement, qu'on appelle *redoublement* ou *répétition*, est classique ; il est fréquent chez Molière :

> Eh quoi! vous ne feriez nulle distinction
> Entre l'hypocrisie et la dévotion?
> Vous les voulez traiter d'un semblable langage.

Voilà l'idée générale ; vient ensuite l'amplification par une série d'images juxtaposées :

> Et rendre même hommage au *masque* qu'au *visage*,
> Égaler *l'artifice* à la *sincérité*,
> Confondre *l'apparence* avec la *vérité*,
> Estimer le *fantôme* autant que la *personne*,
> Et la *fausse monnaie* à l'égal de la *bonne* (2)?

Ce procédé, qui est surtout *oratoire*, a été repris

(1) M. l'abbé Verniolles, *Cours élém. de Littérature*.
(2) Molière, *Tartufe*. Acte I, sc. VI.
Fénelon visait-il ces images accumulées, lorsque, dans son goût excessif de la simplicité, il reprochait à Molière « cette multitude de métaphores qui approchent du galimatias » ?

parfois avec bonheur par les poètes modernes. V. Hugo décrit ainsi le charme des enfants :

Eux, ils sont *l'air* qui fuit, *l'oiseau* qui ne se pose
Qu'un instant, le *soupir* qui vole, *avril* vermeil
Qui brille et passe ; ils sont le *parfum* de la rose
Qui va rejoindre aux cieux le rayon de soleil ! (1)

Ici, et dans d'autres exemples semblables, le goût n'est nullement choqué ; on peut craindre pourtant que ces images multipliées, qui se succèdent avec tant de rapidité, ne finissent par éblouir le lecteur, et par l'agacer.

Il est à craindre également que l'écrivain ne se donne le change à lui-même et ne prenne ces variations d'un même thème pour autant d'idées neuves. Trop souvent la quantité des métaphores ne sert qu'à dissimuler la pénurie du fond.

Limites de l'analogie. — L'image suppose une analogie et non une ressemblance parfaite. Il est nécessaire et il suffit qu'on aperçoive entre les objets comparés un point commun. La meilleure image est celle dont l'écrivain nous présente un trait ou deux, laissant au lecteur à la reconstruire dans son entier d'après ces simples données. Dans cet exemple :

La calomnie et les persécutions vinrent se heurter contre les convictions de cet homme, sans les ébranler.

le lecteur se figure aussitôt un rocher que les vagues viennent battre, ou un rempart contre lequel des forces aveugles viennent se briser. La métaphore a de l'au delà. Si j'essaie, au contraire, de la poursuivre et de l'achever, comme dans cette phrase :

(1) V. Hugo, *Les Contemplations*, 2e vol. *Claire.*

Les flots de la calomnie et de la persécution vinrent se heurter contre les convictions de cet homme, qui restèrent inébranlables comme un rocher.

elle est forcée par excès de justesse. Ajoutez qu'elle est tout en façade : on ne voit rien derrière; elle ne suggère rien. Elle emprisonne l'imagination, au lieu de lui ouvrir des horizons sans fin.

Le défaut que nous signalons n'est-il pas celui de ces vers de Corneille?

> Impatients désirs d'une illustre vengeance,
> Dont la mort de mon père a *formé la naissance,*
> *Enfants impétueux* de mon ressentiment
> Que ma douleur séduite *embrasse* aveuglément (1).

Un des travers des Précieuses, au dix-septième siècle, et dont Molière s'est moqué (2), était de fabri-

(1) Corneille, *Cinna*. Acte I, sc. I.
« Ces vers, dit Fénelon, ont je ne sais quoi d'outré... M. Despréaux trouvait dans ces paroles une généalogie des *impatients désirs d'une illustre vengeance,* qui étaient *les enfants impétueux* d'un noble *ressentiment* et qui étaient *embrassés* par une douleur séduite. »

(2) En particulier, dans la fameuse scène du sonnet des *Femmes savantes*.

PHILAMINTE. Servez-nous promptement votre aimable *repas*,
TRISSOTIN. Pour cette grande *faim* qu'à mes yeux on expose,
Un *plat* seul de huit vers me semble peu de chose;
Et je pense qu'ici je ne ferai pas mal
De joindre à l'épigramme ou bien au madrigal,
Le *ragoût* d'un sonnet qui, chez une princesse,
A passé pour avoir quelque délicatesse.
Il est de *sel attique assaisonné* partout,
Et vous le trouverez, je crois, d'assez *bon goût*.

Les Femmes savantes. Acte III, Sc. II.

On jugera par là combien étaient puérils les deux tiers de l'éloge que Théophile Gautier se décernait : « Je suis très fort : j'amène cinq cents au dynamomètre, je fais des métaphores qui se suivent et je vois le monde matériel. » *Voir le monde matériel* est beaucoup, mais *faire des métaphores qui se suivent* est une recette qui n'avait pas de secrets pour les Précieuses. Quant au *dynamomètre,* il est inutile de remarquer que c'est une pure plaisanterie.

quer des métaphores trop exactes et trop poussées. Elles méconnaissaient la nature de la métaphore, qui est une sensation, et doit, comme la sensation, être intense et rapide.

Elles oubliaient aussi que l'image est un vêtement d'emprunt, qui n'est point fait pour l'idée sur laquelle on l'applique : le mot *lion* sert à désigner un animal et non un homme. Il suffit que ce vêtement prenne contact avec l'idée en quelques points, tout en restant trop ample ou trop court par ailleurs. Tenter qu'il s'y ajuste complètement, c'est le déformer et le gâter.

Nouveauté des images. — Le charme des images vient, en grande partie, de leur nouveauté, autrement dit, d'une analogie non encore aperçue par autrui. Elles auront ce mérite, si elles sont le résultat d'impressions personnelles et non de nos lectures, si elles sont le produit des circonstances présentes et non de l'esprit d'imitation. V. Hugo compose une pastorale : *Booz endormi*. Le poète fait une description de la nuit, et, comme il nous a parlé de la moisson, un rapprochement s'opère naturellement, dans sa pensée, entre la forme du croissant, qui brille dans le ciel, et celle de la faucille :

Tout reposait dans Ur et dans Jérimadeth,
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre;
Le croissant fin et clair, *parmi ces fleurs de l'ombre*,
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,
Immobile, ouvrant l'œil à moitié sous ses voiles,
Quel dieu, quel *moissonneur de l'éternel été*
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or dans *le champ des étoiles* (1).

Un Parisien se promène, un soir d'hiver, devant

(1) *Légende des Siècles,* Première série, I, VI.

les magasins illuminés de la rue de la Paix. Rentré chez lui, encore hanté par les visions d'il y a quelques instants, il nous montrera :

..... sur la terre lasse et qui veut du sommeil,
L'hiver silencieux versant en avalanches
Sa fine orfèvrerie et ses fourrures blanches (1).

Voici comment trois poètes de génie ont su, chacun d'après son tempérament et ses impressions du moment, peindre le même sujet dans trois images différentes. Chez La Fontaine, qui est un admirateur des formes plastiques, la nuit,

Par de calmes vapeurs mollement soutenue,
La tête sur son bras et son bras sur la nue,
Laisse tomber des fleurs, et ne les répand pas (2).

A. de Musset sort d'un bal. L'esprit rempli de souvenirs mondains, il esquisse cette gracieuse silhouette :

Une heure est à Venise, heure des sérénades,
Lorsqu'autour de Saint-Marc, sous les sombres arcades,
Les pieds dans la rosée et son masque à la main,
Une nuit de printemps joue avec le matin (3).

Pour V. Hugo, qui a l'imagination portée vers le grandiose, la nuit prend l'aspect d'une apparition océanique, d'un titan, mystérieux pêcheur d'étoiles :

La Nuit tire du fond de gouffres inconnus
Son filet où luit Mars, où rayonne Vénus,
Et, pendant que les heures sonnent,
Le filet grandit, monte, emplit le ciel des soirs,

(1) François Fabié, *La Poésie dans l'Éducation et dans la Vie.* Discours prononcé à la Sorbonne, le 30 juillet 1891.
(2) *Le Songe de Vaux*, V.
(3) A. de Musset, *Portia*, III.

Et dans ses mailles d'ombre et dans ses réseaux noirs
Les constellations frissonnent (1).

En règle générale, on doit s'interdire les images et les comparaisons rebattues. Le lecteur sourit, quand il rencontre, dans un ouvrage moderne, *le char de l'État*, *l'astre au front d'argent*, *l'aigle de Meaux*, *le cygne de Cambrai*. Ces locutions furent créées pour traduire une impression sincère et personnelle, mais elles se sont fanées à l'usage. « Ce sont autant de vieux plumets et de vieux rubans qu'il faut laisser aux habits de nos grands-pères, quitte à nous habiller plus simplement (2). »

On ne peut employer des métaphores depuis longtemps en circulation que si on les rajeunit, en en modifiant quelques traits. Rien de plus banal, de plus

(1) *La Légende des Siècles*. Première série, XIV. Plein ciel.
(2) Petit de Julleville, *Le Discours français*, p. 81.

« Quand une nation se dégrossit, elle est d'abord émerveillée de voir l'aurore ouvrir de ses doigts de rose les portes de l'orient, et semer de topazes et de rubis le chemin de la lumière, Zéphire caresser Flore, et l'Amour se jouer des armes de Mars. Toutes les images de ce genre qui plaisent par la nouveauté, dégoûtent par l'habitude. Les premiers qui les inventaient passaient pour des inventeurs, les derniers ne sont que des perroquets. » (Voltaire, *Dict. philos.*).

« Les langues sont des résidus d'antiques images, métaphores, allégories, symboles, mythes, tombés à n'être plus que des signes incolores d'idées usuelles, après avoir été des représentations éclatantes de la vie naturelle ou surnaturelle. Ces résidus, le commun des hommes s'en sert comme de signes de convention, sans chercher à en raviver le sens. Nous disons « Dieu merci », pour dire « j'en suis bien aise ». Mais nous parlons ainsi dans notre propre idiome une langue morte et qui n'émeut en rien l'imagination. Pour l'émouvoir, que faudrait-il ? Créer de nouvelles images, puisque les anciennes sont les cendres de flammes éteintes; ne pas dire « l'aube aux doigts de rose », mais, comme Théophile Gautier, « déjà le matin aux yeux gris descend des collines. » Em. Faguet, *Études sur le dix-neuvième siècle*, p. 219.

usé que « la roue de la Fortune ». Pascal a repris cette vieille expression, et combien, chez lui, elle paraît neuve!

Les grands et les petits ont mêmes accidents, et mêmes fâcheries, et mêmes passions; mais l'un est en haut de la roue, et l'autre près du centre, et ainsi moins agité par le même mouvement.

L'image, refondue par Pascal, porte la marque du géomètre (1).

Il faut faire exception pour les expressions figurées qui n'ont aucune prétention littéraire et tiennent lieu de termes propres, comme *verser des flots de larmes*, *être accablé de douleurs*, et pour celles qui, ayant perdu leur signification symbolique, n'éveillent plus en nous aucune image; telles sont *Dieu merci*, *dessiller les yeux*, *leurrer*, *le cours de la vie*. L'expression *donner les mains* s'était déjà vidée de son sens métaphorique, au dix-septième siècle, et était synonyme de *consentir*. On s'en servait alors et on s'en sert encore aujourd'hui, en lui donnant un mot abstrait comme complément, ou comme sujet :

Mais quelle apparence de *donner les mains* à une passion qui les déshonore (2)?

Donne la main à mon dépit (3).

(1) L'original de cette pensée se trouve chez Montaigne, qui, lui aussi, y avait mis son empreinte : « La même raison, qui nous faict tanser avecques un voisin, dresse entre les princes une guerre; la même raison qui nous faict fouetter un laquais, tumbant en un roy, luy faict ruyner une province : ils veulent aussi légèrement que nous, mais ils peuvent plus; *pareils appétits agitent un ciron et un éléphant.* » *Essais*, l. II, ch. XII.

(2) Racine, *Plan du premier acte d'Iphigénie en Tauride*, sc. V.

(3) Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, A. III, sc. IX.

Sa sensibilité peu absorbée, peu retenue même par les personnes, a laissé à son imagination tout loisir de se répandre avec complaisance et avidité sur la création.

Elle lui a même *prêté les mains* en cette démarche (1).

Toutes ces locutions et quantité d'autres, consacrées par l'usage, sont entrées dans la langue. On les emploie telles quelles, sans les modifier, comme on emploie les mots du dictionnaire. En cherchant à les rajeunir par une nouvelle frappe, on risquerait de tomber dans le *précieux*. Nous parlons couramment des *bras d'un fauteuil;* les Précieuses seules auraient pu dire : *Ce fauteuil vous tend les bras.*

Hardiesse des images. — *L'image hardie rapproche des idées qui semblent s'exclure.* Pour Horace, le remords, être vivant, étreint le cavalier qui s'enfuit :

Post equitem sedet atra cura,
Le chagrin monte en croupe et galope avec lui. (Boileau.)

Une image hardie doit ordinairement être préparée; sinon, le lecteur n'en saisit pas l'analogie, et elle paraît forcée. Dans ce court tableau :

Et d'enfants, *à sa table,* une riante troupe
Semble *boire* avec lui la *joie* à pleine coupe. (*Esther*, II, 9.)

le premier vers appelle l'image du second. Il en va de même dans ces autres exemples, où l'expression propre annonce et amène l'expression figurée :

Vous n'aurez point pour moi de *langages secrets :*
J'entendrai des regards que vous croirez *muets.*
(*Britannicus,* II, 3).

Mais tout dort, et *l'armée, et les vents,* et Neptune.
(*Iphigénie à Aulis*, (I, 1.).

(1) Ém. Faguet, *op. cit.*, p. 47.

Versez des *larmes* avec des *prières*.
(Bossuet, *Oraison funèbre de Condé*).

« Tout peut se comparer à tout : mais il faut bien saisir et bien montrer le rapport. Que de métaphores hardies passeraient pour forcées, si l'auteur ne les avait pas éclairées précisément comme il le fallait. Montrer des canons accroupis à la porte des Invalides peut paraître bizarre : la figure cependant est d'une justesse saisissante dans le vers de V. Hugo :

Les canons monstrueux à la porte accroupis.

C'est que l'adjectif *monstrueux* a jeté un rayon de lumière sur le participe *accroupis*, et l'on saisit immédiatement la comparaison de ces canons aux monstres que les Égyptiens et les Assyriens plaçaient aux portes de leurs palais (1). »

Le sublime dans les images. — *Quand une image éveille en nous une idée de grandeur et d'infini, elle est sublime.*

Pour peindre l'universelle stupeur qui s'empara des peuples, à l'apparition d'Alexandre, la Bible dit :

Terra siluit in conspectu ejus (2). La terre *se tut* en sa présence.

Chez Homère, Apollon, qui descend des sommets de l'Olympe dans le camp des Grecs, s'avance « semblable à la nuit », νυκτὶ ἐοικώς. Ces deux mots, mieux que toutes les descriptions, produisent en nous une impression de grandeur mystérieuse et de puissance souveraine.

Rôle de l'imagination. — Le rôle de l'imagina-

(1) G. Lanson, *op. cit.*, p. 195.
(2) 1er Livre des *Machabées*, l. I, ch. I.

tion, comme celui de la sensibilité, varie suivant les genres littéraires. En histoire, où il s'agit d'exposer et d'expliquer les faits; dans le plaidoyer et le sermon, où il faut surtout prouver et émouvoir; dans un article de critique, où l'on apprécie et discute, elle répand la couleur et la vie sur la sécheresse du récit ou du raisonnement. Mais dans ces sortes d'ouvrages, et, en général, partout où la raison domine, elle a besoin d'être attentivement surveillée et tenue en bride. Sinon, l'historien, prenant ses fantaisies pour des réalités, grossira outre mesure des détails insignifiants, comme cela est arrivé plus d'une fois à Michelet; l'orateur visera à éblouir plutôt qu'à éclairer et à convaincre; le critique oubliant le proverbe : *comparaison n'est pas raison*, assimilera Homère à un fleuve majestueux, sans que ce fleuve nous apprenne rien sur le génie du vieil aède.

C'est dans la poésie et le roman que l'imagination reprend ses droits. Là, elle est tout, ou presque tout. Avec une intelligence et une sensibilité ordinaires, s'il a une imagination riche et forte, un poète sera facilement un auteur de génie. Homère n'a que du bon sens et une sensibilité moyenne; mais son imagination est une des plus fécondes et des plus puissantes qui aient jamais existé. C'est elle qui a conçu *l'Iliade* et *l'Odyssée*, et qui a produit cette infinie variété d'événements et de scènes, où s'agitent tous les âges, depuis l'enfant Astyanax jusqu'au vieillard Priam, toutes les conditions, depuis le bouffon Thersite et la nourrice Euriclée jusqu'à la touchante figure d'Andromaque, jusqu'à Agamemnon, le roi des rois, jusqu'à Zeus lui-même. Grâce à un don prodigieux de vision intérieure, le poète a pu embrasser, dans ses détails et dans son ensemble, une action

étendue; il a su donner l'unité à des faits touffus et la vie à des personnages innombrables (1).

CHAPITRE IV

DU GOÛT.

Définition. — *Le goût est la faculté par laquelle nous pénétrons les beautés et les défauts d'un ouvrage.* « C'est, d'après Rollin, un discernement délicat, vif, net et précis de toute la beauté, la vérité et la justesse des expressions et des pensées qui entrent dans un discours (2). » Ce discernement s'étend donc plus loin qu'on ne le croit communément : il porte sur les pensées comme sur le style, sur la matière comme sur la forme.

Le goût n'est pas une faculté à part : c'est la finesse de la raison, unie à la délicatesse de la sensibilité et à un certain degré d'imagination. Pour apprécier l'art, il faut posséder, quoique dans une mesure moindre, les qualités qui font l'artiste. Dans tout critique littéraire il y a l'ébauche d'un poète (3).

(1) Nous ne préjugeons en rien l'existence d'Homère. Qu'Homère ait existé ou non, que *l'Iliade* ou *l'Odyssée* soient l'œuvre d'un seul auteur, ou, au contraire, une réunion de chants éclos successivement autour d'un noyau central, il n'importe en l'espèce. Individuelle ou collective, l'imagination a toujours été la principale faculté créatrice de ces deux poèmes.

(2) Entendez *discours* au sens étymologique (*discursus*) d'action de *discourir* sur un sujet, par le langage parlé ou écrit.

(3) Cependant, pas n'est besoin, pour juger sainement de la poésie ou du théâtre, d'être poète soi-même ou auteur dramatique, en un mot, *d'être du métier*. D'ordinaire cela est plutôt nuisible, car nous rapportons alors toutes les œuvres à un patron uniforme, à un idéal unique, qui est le nôtre. Racine n'a jamais compris Corneille; ni Corneille, Racine. A son rival

Part de l'imagination dans le goût. — Par l'imagination, nous entrons dans le sens d'une œuvre, à laquelle nous donnons sa signification complète et son couronnement. La plus remarquable production du génie vaut moins, en effet, par sa teneur que par sa puissance d'évocation, moins par ce qu'elle renferme que par ce qu'elle permet de deviner. « La beauté poétique pure réside dans la suggestion plus encore que dans l'expression... Il faut pour que le sortilège des beaux vers s'accomplisse, du rêve et de l'au delà, de la pénombre morale et du mystérieux (1). » Tous les grands écrivains ont cru avec La Fontaine

..... qu'il faut laisser,
Dans les plus beaux sujets, quelque chose à penser.

Nous avons eu à constater cette loi, à propos des métaphores. Elle est générale et s'applique non seulement aux détails, mais à l'œuvre prise en bloc. L'imagination parcourt cet au delà, ces es-

Corneille a même préféré publiquement... Boursault. Or, notre conception de l'art, si parfaite soit-elle, n'est pas la seule qui soit bonne. « J'ai souvent pensé que le mieux pour le critique qui voudrait se réserver le plus de largeur de vues, ce serait de n'avoir aucune faculté d'artiste, de peur de porter ensuite dans ses divers jugements la secrète prédilection d'un père et d'un auteur intéressé. Quand on n'a qu'un seul talent circonscrit et spécial, le plus sûr, dès qu'on devient critique, — critique de profession et sur toutes sortes de sujets, — est d'oublier ce talent, de le mettre tout bonnement dans sa poche, et de se dire que la nature est plus grande et plus variée qu'elle ne l'a prouvé en nous créant. » (Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. I, p. 10). Mais le moyen de mettre *son talent dans sa poche?* Sainte-Beuve lui-même, en parlant des poètes contemporains, a-t-il toujours oublié qu'il était l'auteur des *Pensées de Joseph Delorme*, et de *Volupté?*

(1) Paul Bourget, *Journal des Débats*, 24 mars 1885. Cité par E. des Essarts dans ses *Portraits de Maîtres*.

paces illimités, qu'un auteur se contente de nous faire entrevoir; elle achève l'édifice artistique en son prolongement naturel. Quand nous lisons l'*Iliade*, à chaque instant surgit entre les vers un détail de mœurs ou de paysage : c'est l'attitude ou le geste d'un personnage, un coin de campagne, un pan de ciel bleu. Jamais l'expression *lire entre les lignes* ne fut plus vraie. Le volume fini, nous avons la vision d'un monde vaste et mouvant, qui s'étage par plans successifs, et dans lequel chaque héros a sa physionomie, sa voix, son regard distincts; chaque objet, sa forme et sa couleur particulières. Sur le dessin du premier poème nous en construisons un second beaucoup plus circonstancié et plus animé.

Part de la sensibilité. — L'imagination interprète et complète une œuvre littéraire, mais elle ne l'apprécie pas. Elle est seulement une condition *sine qua non*, une condition nécessaire pour avoir du goût. Les deux facultés judiciaires sont la sensibilité et la raison.

La sensibilité nous avertit, par une impression agréable ou désagréable, que nous sommes en présence du beau ou du laid. Ce premier mouvement est instinctif et irréfléchi, comme la sensation de la langue et du palais, au contact des aliments. Aussi a-t-on désigné par un même mot le goût en littérature et le sens des saveurs (1).

Parfois il nous est difficile, sinon impossible, de déterminer pourquoi tel passage d'un livre nous

(1) « C'est en vertu d'une analogie exquise que ce mot de *goût* a prévalu chez nous sur celui de *jugement*. Le jugement! je sais des esprits qui l'ont très bon, et qui, en même temps, manquent de goût, parce que le goût exprime ce qu'il y a de plus fin et de plus instinctif dans le plus confusément délicat de nos organes. » Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. I, p. 12.

choque ou nous agrée. En matière d'art, comme ailleurs, il y a des choses qui se sentent et ne se prouvent pas. « Il faut donc avoir de l'âme pour avoir du goût (1). »

Cependant, nous devons tâcher de ne pas nous en tenir à une impression spontanée et vague, et de démêler les motifs de notre plaisir ou de notre déplaisir (2). Le plus souvent cela est possible, grâce à l'intervention de la raison.

(1) Voici, à notre avis, le meilleur commentaire de cette pensée de Vauvenargues : « Pour goûter les beautés d'un pur génie, il faut se trouver ou se maintenir dans un certain état de grâce et d'élévation morale; les âmes vulgaires, qui trop souvent donnent le ton, ne sont ni capables de le comprendre, ni dignes de l'admirer. » E. des Essarts, *op. cit.*, p. 33.

(2) « Exprimer une opinion sur l'ensemble d'un morceau et faire connaître en deux mots *l'impression* générale que ce morceau produit sur nous est chose assurément aisée : les personnes les moins instruites n'hésitent pas à dire, comme le noble campagnard du *Repas ridicule :*

A mon gré le Corneille est joli quelquefois;
Mais je ne trouve rien de bon dans ce Voiture.

« Et l'on se prononce volontiers, même à première vue, sur le plus ou moins de mérite d'un écrivain. Mais combien de gens demeurent interdits, si l'on a l'indiscrétion de leur demander pourquoi ils en jugent ainsi. Les plus avisés se contentent d'ordinaire, quand ils veulent critiquer, de poser, comme Alceste, des points d'interrogation qu'ils ont grand soin de laisser sans réponse... S'agit-il d'admirer, les points d'interrogation se changent en points d'exclamation, et l'on a, comme dans les *Femmes savantes : Prudence endormie! Loger son ennemie! Superbement et magnifiquement!*

« Mais un critique doit toujours être prêt à répondre et à justifier ses jugements. Il doit être en état de prendre les unes après les autres toutes les expressions d'un passage quelconque, et de les estimer à leur juste valeur. Non content d'énoncer vaguement son opinion et de dire que le style d'un auteur est élégant ou ferme, ou lourd, ou incorrect, il est tenu de prouver ses assertions, de faire enfin, si l'on peut s'exprimer ainsi,

Part de la raison. — La raison recherche la nature et les causes de nos impressions à la lecture d'un ouvrage. Elle examine pour combien entrent dans notre admiration ou notre indifférence, l'esprit de parti et de coterie, les préjugés, les passions, et même les instincts peu relevés que l'auteur a su flatter. L'intensité d'un sentiment n'est pas toujours en rapport avec son excellence (1). On aurait tort de croire, avec Voltaire, que la meilleure tragédie est celle qui fait verser le plus de larmes, ou de s'écrier, avec A. de Musset :

Vive le mélodrame où Margot a pleuré!

Reste à savoir l'origine et la valeur de ces larmes. Qui m'apprendra cela? « En autre chose c'est l'expérience; en matière d'art il y a une expérience, c'est la comparaison avec les grandes œuvres qui elles aussi m'ont ému, mais plus noblement ou plus délicieusement ou plus profondément, ou d'une manière plus prolongée. Et si ces œuvres, appelées à mon secours par ma mémoire, consultées par ma raison, se trouvent être fort visiblement le contraire même de celle qui tout à l'heure m'enchantait, ne suis-je pas autorisé à juger contre mon plaisir, à décider contre mon impression, et, en un mot, l'intelligence et le sentiment étant deux choses, à

l'anatomie du morceau qu'il explique. » Gazier, *Traité d'explication française*, p. 49. (Belin, Paris.)

(1) Voici comment s'exprime sur ce point un auteur qu'on ne saurait accuser d'être trop sévère « Qui ne s'est délecté parfois, dans quelque café-concert, à prendre un bain de bêtise et de crapule?... Même à la fin, parmi cette volupté paradoxale, nous sentons naître en nous un imbécile et une brute, et ces trivialités et ces sottises flattent je ne sais quoi de bas et de mauvais que nous portons au fond de notre âme depuis la chute originelle. » J. Lemaître, *Les Contemporains,* t I, p. 318.

comprendre et à opiner contre ce que j'ai senti (1)? » La raison porte un arrêt avec considérants; souvent elle confirme, quelquefois elle réforme ou annule la décision de la sensibilité.

Qualités du goût. — Les qualités du goût sont la *vivacité*, la *délicatesse*, *l'étendue* et la *sûreté*.

Par la *vivacité* du goût, on discerne sur-le-champ ce qu'un ouvrage a de bon et ce qu'il a de défectueux.

La *délicatesse* consiste à distinguer les beautés les plus voilées, comme les défauts les plus cachés.

La *largeur* ou *étendue* du goût nous permet d'apprécier à leur prix les œuvres d'origine et d'inspiration les plus diverses. L'homme qui a le goût hospitalier admirera également *Athalie*, *Othello*, et l'*OEdipe à Colone*. Au contraire, les gens qui ont la judiciaire étroite n'admettent qu'un modèle et proscrivent tout ce qui s'en écarte. Il n'est pas rare de rencontrer des personnes qui ont le sens littéraire très fin, mais exclusif. Voltaire n'a jamais compris Eschyle ni Pindare; il appelait dédaigneusement le lyrique thébain *le premier violon du roi de Sicile* (2).

La *sûreté* du goût consiste à ne pas confondre les fausses beautés avec les vraies, et à juger des unes et des autres avec une sorte d'infaillibilité. C'est une qualité fort rare. Boileau, au dix-septième siècle, paraît avoir eu cette sûreté de vue. Presque tous ses

(1) *Revue de Paris*, février 1894. F. Brunetière, cité, ou plutôt commenté par Ém. Faguet.

(2) Cette étroitesse de jugement est imputable plutôt à l'époque de Voltaire qu'à Voltaire lui-même. L'antiquité était alors moins connue, dans son histoire et son esprit, qu'elle ne l'est aujourd'hui : la constitution du lyrisme pindarique était même à peu près ignorée.

jugements sur les contemporains ont été ceux de la postérité.

Éducation du goût. — Les qualités que nous venons d'énumérer existent en nous à l'état de germes; leur entier épanouissement est dû à une culture patiente et éclairée. Le goût naturel et spontané, qui est celui de la foule, manque le plus souvent de finesse : bien des beautés lui échappent. Il est incertain et prend le clinquant pour l'or (1). Il y a donc une éducation du sens esthétique, une sorte de goût acquis que nous donnent :

1° *La lecture des écrivains classiques.* Le commerce de ces grands maîtres asseoit et épure notre jugement; l'habitude des beautés solides nous fait distinguer aisément et rejeter ce qui en est la contrefaçon. Après avoir pratiqué longtemps les classiques, il sera bon de recourir à une contre-épreuve et de descendre à des écrivains plus mêlés, de deuxième ou troisième ordre. Ces auteurs, où il y a beaucoup à reprendre, seront comme une pierre de touche qui nous permettra de contrôler la vivacité et la sûreté de nos impressions littéraires ;

2° *La lecture des bons critiques.* Ces esprits sagaces nous signalent dans les productions du génie les parties faibles et les parties durables. Ils exposent les motifs de leurs assertions, et nous invitent ainsi à réfléchir et à raisonner avec eux, quelquefois contre eux ;

3° *L'enseignement d'un professeur, ou les conseils*

(1) Un portefaix trouvera ravissante une grosse farce de foire et dormira à une représentation des *Femmes savantes*. Un paysan sera transporté par les accords cuivrés de la fanfare de son village et restera froid à l'audition d'un quatuor de Beethoven.

d'un ami sincère. Rien ne supplée ce que Quintilien a appelé la *voix vivante* d'un maître (*viva vox illa*). Celui-ci examine d'un œil exercé et impitoyable toutes nos compositions. Est-ce une lecture en classe, il arrête notre attention sur un passage remarquable, sur une phrase que nous aurions franchie à l'étourdie et qui renferme des beautés réelles. Aussi Sainte-Beuve a-t-il appelé le professeur « un homme qui sait lire et qui apprend à lire. »

Un ami impartial, d'esprit fin et délicat, nous rendra les mêmes services.

Nos meilleurs écrivains ont toujours recherché

..... un censeur solide et salutaire,
Que la raison conduise et le savoir éclaire,
Et dont le crayon sûr d'abord aille chercher
L'endroit que l'on sent faible et qu'on se veut cacher (1).

Racine s'était mis à l'école de Boileau, qui se vantait de lui avoir appris à faire difficilement des vers faciles.

L'absolu dans les choses du goût. — On a prétendu que le goût changeait avec les époques et les individus ; qu'il n'avait par conséquent rien d'absolu. On cite le dicton : *De gustibus et coloribus non est disputandum. Des goûts et des couleurs il ne faut pas discuter.* Cela est vrai, ou à peu près, du sens des saveurs, mais non du sens du beau.

On cite encore les jugements contradictoires à propos d'un auteur. Homère a eu ses détracteurs : Zoïle chez les Alexandrins, Lamotte en France. Racine est mort persuadé, devant l'indifférence du public, qu'*Athalie* était une tragédie manquée.

Nous remarquerons que ces divergences d'appré-

(1) Boileau, *Art poétique*, chant IV, v, 71 et suiv.

ciations, ces erreurs de goût, puisqu'il faut les appeler par leur nom, sont des exceptions, tout comme les erreurs de l'esprit. Suivant un mot célèbre, il n'y a pas d'absurdité qui n'ait été dite par un philosophe; cela ne nous empêche pas de croire à la philosophie, ou, du moins, à la vérité. Dans la littérature, les affirmations saugrenues de quelques originaux ne sauraient ruiner les règles immuables. Les éclipses mêmes du goût, à certaines époques et à l'apparition de certaines œuvres, ne sauraient rien prouver contre la perpétuité du goût lui-même. Tout le monde est d'accord aujourd'hui sur le génie d'Homère, et, depuis Voltaire qui a vu dans *Athalie* le chef-d'œuvre de l'esprit humain, il n'y a jamais eu qu'une voix sur la désespérante perfection de cette tragédie. « Pas plus qu'il n'y a de doute ou d'hésitation permise sur le génie militaire de Napoléon ou sur le génie politique de Richelieu, pas plus il n'y en a sur l'unique originalité de la comédie de Molière ou de la tragédie de Racine; quiconque traitera de *polisson* (1) l'auteur d'*Andromaque*, il fera comme ce naïf Lanfrey, quand il donnait des leçons de tactique rétrospective au vainqueur d'Austerlitz; c'est lui-même qu'il aura jugé (2). »

Les variations dans les jugements esthétiques ont pour causes :

1° *L'absence ou les lacunes du goût*, chez un Zoïle ou un Lamotte. On manque de goût, comme on manque d'esprit;

(1) Allusion aux Romantiques, qui appelaient Boileau une *perruque* et Racine un *polisson*.

(2) Brunetière, *Essais sur la Littérature contemporaine*, p. 8. (Hachette.)

2° *Des questions de détail*. On est du même avis sur l'ensemble; mais on diffère sur des points secondaires Il y a des nuances qui échappent aux prises de la logique et du raisonnement; elles se sentent plutôt qu'elles ne se démontrent, et, comme tout ce qui a trait au sentiment, elles ont, d'individu à individu, je ne sais quoi de variable et de relatif. En bien des cas, le goût n'est que « le tact appliqué aux choses de l'esprit (1) »;

3° *Les préjugés*. Le dix-septième siècle voulait qu'on s'exprimât en termes nobles et relevés. Lamotte ne pouvait pardonner à Homère d'avoir nommé l'âne dans ses vers, parce qu'au temps de Lamotte, *âne* passait pour un terme bas;

4° *Les coteries et les passions*. Une coterie fit tomber la *Phèdre* de Racine et soutint la *Phèdre* de Pradon (2). Les passions anti-religieuses n'ont-elles pas

(1) E. des Essarts, *op. cit.*

« L'évidence littéraire qui s'impose au sens droit, réside surtout dans les lois premières et dans leurs conséquences immédiates. Un principe, si lumineux qu'on le suppose, n'éclaire point du premier coup jusqu'à ses plus lointaines conclusions. Dans le long circuit de déductions où nous engage notre mode humain de connaissance, les objets pâlissent à mesure que nous nous éloignons de la lumière centrale. Il devient facile de s'égarer; dès lors, est-ce merveille qu'on se sépare? Ainsi, de bons esprits peuvent ne point tomber d'accord sur une question de détail.

« Mettons deux connaisseurs devant un même tableau. L'un critique un trait de dessin, un jeu de lumière; l'autre l'approuve, il l'admire peut-être... A propos d'un détail minime et à grande distance des principes, il se peut que le vrai ne s'impose plus. Aussi la qualité d'homme de goût est-elle chose d'appréciation morale, n'impliquant ni l'infaillibilité absolue, ni même la puissance de démontrer pour autrui tout ce qu'on voit justement pour soi-même. » P. Longhaye, *op. cit.*, p. 119.

(2) Le duc de Nevers et sa sœur, la duchesse de Bouillon, ennemis de Racine, louèrent toutes les premières loges, pour les six premières représentations, aux deux théâtres où l'on jouait la

été cause que des critiques ont exalté outre mesure Voltaire, Rousseau, et le dix-huitième siècle, dépréciant, en revanche, Bossuet, Racine et l'époque de Louis XIV, refusant à l'auteur du *Discours sur l'Histoire universelle* et de *l'Histoire des Variations* l'originalité des idées, et à l'auteur de *Phèdre* le génie dramatique? Pour ces critiques, Voltaire et Rousseau ont eu le mérite de conduire le dix-huitième siècle à l'assaut du christianisme; Bossuet, Racine et la plupart de leurs contemporains ont eu le tort d'être des *cléricaux* avant la lettre. Combien de gens sont encore Voltairiens ou Moliéristes, parce que Voltaire a dit : « Écrasons l'infâme », ou parce que Molière a fait *Tartufe!*

Mais l'esprit de parti, les passions et les préjugés n'ont qu'un temps; la vérité litttéraire, comme toute vérité, finit toujours par triompher. La postérité, quand ce ne sont pas les contemporains, remet chaque œuvre à sa place, chaque auteur à son rang, au nom des règles éternelles du beau. Nous conclurons donc avec La Bruyère : « Il y a dans l'art un point de perfection comme de bonté et de maturité dans la nature : celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas et qui aime en deçà ou au delà a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement (1). »

Importance et rôle du goût. — Le goût est une sorte de conscience artistique qui prononce sur le

Phèdre de Racine et la *Phèdre* de Pradon. Les loges restaient vides quand on représentait l'œuvre de notre grand tragique, elles étaient remplies, au contraire, pour la pièce d'un misérable rimeur.

(1) La Bruyère, *Les Caractères*, ch. I. Des ouvrages de l'esprit.

beau et le laid, comme la conscience morale prononce sur le bien et le mal. C'est une faculté directrice, qui juge et ne crée pas. De là, ce vers passé en proverbe :

La critique est aisée, et l'art est difficile (1).

En réalité, ni l'un ni l'autre n'est facile. Si l'on entend par *critique* l'esprit de dénigrement, beaucoup en sont capables; il en va tout autrement, quand il s'agit de rendre justice à un écrivain et de signaler ses qualités en même temps que ses défauts. Vauvenargues avait bien vu : « Il est aisé de critiquer un auteur, mais il est difficile de l'apprécier. » Le goût est presque aussi rare que le talent (2). D'ailleurs, l'un n'est pas en raison de l'autre. Corneille lui-même, à en croire Boileau, ne plaçait pas toujours son admiration à bon escient :

Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la ville,
Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile (3).

On sait que Lamartine n'aimait pas les fables de La Fontaine et n'en estimait ni le fond, ni, — ce qui surprend davantage, — les vers admirables. Réciproquement, on peut avoir un goût impeccable et n'être qu'un poète de second ordre, témoin Boileau.

Le goût est nécessaire à l'écrivain. Il empêche l'imagination d'extravaguer et la sensibilité de s'exaspérer; c'est lui qui, porté à un degré supérieur, nous vaut les purs classiques. Chez le lecteur, il est une source de jouissances délicates, les plus nobles après celles de la vertu.

(1) Destouches, *Le Glorieux*, act. II, sc. v.

(2) « Il y a peu d'hommes dont l'esprit soit accompagné d'un goût sûr et d'une critique judicieuse. » La Bruyère, *Les Caractères*, ch. I. Des ouvrages de l'esprit.

(3) Boileau, *Art poétique*, chant IV, v. 83.

La critique. — Sous une forme savante et raisonnée, le goût donne naissance à *la critique*, ou art d'apprécier les auteurs et leurs œuvres. La critique rend un double service, quand elle sait être impartiale : 1° Elle éclaire la foule, qui incline toujours vers l'énorme et l'exagéré, la rappelle à des idées plus saines, lui complète son éducation et l'empêche d'être la proie de la médiocrité audacieuse ou du charlatanisme éhonté. Elle déblaye le terrain et prépare au talent un public digne de lui. Boileau n'a pas rendu aux lettres un mince service, lorsque, faisant la guerre à tous les mauvais poètes en vogue de son temps, il apprit à ses contemporains à ne pas confondre Racine avec Quinault et Pradon. — 2° Elle peut donner des directions à l'art et lui indiquer de nouvelles voies. On a prétendu, non sans apparence de vérité, que la littérature allemande datait de Lessing. Quoi qu'il en soit, l'histoire de notre littérature nous montre que les trois grands réformateurs de la poésie française, Ronsard, Malherbe et Boileau, s'ils furent des poètes, furent aussi des critiques ; le dernier n'a guère été que cela. De nos jours, le Romantisme n'était-il pas contenu dans le *Génie du Christianisme?* Plus récemment encore, le Naturalisme n'a-t-il pas pris conscience de lui-même dans l'article de M. Taine sur Balzac et dans *l'Histoire de la littérature anglaise* du même auteur?

Le goût est donc une faculté précieuse; le rôle d'Aristarque ne mérite pas les dédains dont il est trop souvent l'objet.

CHAPITRE V

LE GÉNIE ET LE TALENT ; L'ESPRIT ; L'ORIGINALITÉ.

Art. I. — Le Génie et le Talent.

Définition. — Le génie et le talent, au sens le plus général, désignent une supériorité intellectuelle dans la sphère de l'activité humaine. On dit également : le génie ou le talent militaire, le génie ou le talent poétique.

Dans l'art d'écrire, ils sont *la réunion des facultés littéraires, développées à un haut degré* (1). Si ces facultés ont une puissance extraordinaire et produisent une œuvre grandiose, c'est le génie ; si elles tirent seulement un homme de pair et nous valent un livre agréable, c'est le talent.

Fausses distinctions entre le génie et le talent. — On trouve, dans maint traité de

(1) Génie, du latin *Genius*, a d'abord désigné la divinité qui présidait à la destinée de l'individu, puis (au dix-septième siècle) toutes les aptitudes innées, enfin, de nos jours, la plus haute extension de la puissance intellectuelle acquise et innée. « Talent, métaphore toute religieuse et même divine. C'est le plateau de la balance (*talentum*), la balance même, puis le poids fixe d'or et d'argent qui fait la grande unité monétaire. Un jour, Notre-Seigneur Jésus-Christ en personne la consacre dans la parabole des *Talents*, comme symbole de tous les dons que Dieu nous donne pour les faire valoir, et le sens divin passe en tradition dans notre langue, mais légèrement restreint aux dons de l'esprit. Ceux qu'on honore de ce nom ou qui s'en parent songent trop peu à la leçon qu'il renferme : il les avertit de leur responsabilité. » R. P. Longhaye, *op. cit.*, p. 61.

littérature, les différences suivantes entre le génie et le talent : « 1° Le génie est une sorte d'inspiration passagère; c'est une illumination soudaine qui brille et disparaît tour à tour L'homme de génie n'est pas en tout temps apte à produire ces œuvres qui nous transportent. Le talent au contraire est une disposition habituelle et permanente : l'homme qui a reçu le talent en partage a toujours cette faculté à sa disposition; 2° le génie est spontané et ne dépend pas de la volonté de l'homme... Nous avons beau nous travailler, nous ne pouvons nous le donner; c'est de la nature seule qu'on peut le tenir. Le talent dépend de nous, non pas certes qu'il soit en notre pouvoir de nous le donner, mais chacun en reçoit de Dieu plus ou moins et c'est à nous de le développer par le travail (1). »

Ces distinctions sont arbitraires : 1° Le génie n'est pas une « illumination soudaine » ; il n'a rien de comparable avec « l'éclair ». Pour soutenir Racine, pendant qu'il composait *Andromaque*, et surtout pour le porter, dans sa carrière dramatique, d'*Andromaque* à *Athalie*, il a fallu autre chose et plus qu'une inspiration momentanée. C'est l'inspiration, au contraire, qui est permanente, et les défaillances, passagères ; sinon, toute œuvre de longue haleine serait impossible. Si l'on veut entendre que le génie faiblit parfois, rien de plus juste : l'auteur du *Cid* est aussi celui d'*Héraclius*. Mais le talent a aussi ses chutes et peut tomber au-dessous de lui-même ; si Voltaire a composé *Zaïre*, il a fait les *Guèbres*. Cela revient à constater que nos facultés, si brillantes soient-elles,

(1) Ch. Urbain, *Précis d'un Cours de Littérature*, p. 2. Voir aussi l'abbé Verniolles, *Cours élémentaire de Littérature*.

peuvent par instants perdre de leur éclat, ou s'éclipser tout à fait.

2° Le génie n'est pas plus spontané que le talent. L'un et l'autre supposent le travail et l'étude (1). Dans les arts, comme dans tout le reste, on n'arrive à rien sans une forte préparation. Les grands orateurs, Démosthène, Cicéron, Bossuet, les poètes comme Racine et Victor Hugo, n'ont pas atteint de prime-saut la perfection. Quelle différence entre les sermons prêchés par Bossuet dans sa jeunesse, à la cathédrale de Metz, et ceux qu'il prêcha plus tard, à la cour de Louis XIV ! Dans les premiers que de défauts encore, qui ont disparu dans les seconds. Si on prétend que l'étude ne donne pas le génie, on a raison ; mais elle ne donne pas davantage le talent, à moins qu'on ne confonde le talent avec une certaine habileté de main.

La théorie que nous combattons serait un encouragement à la paresse, sous prétexte qu'on a du génie ou qu'on n'en a pas : dans les deux cas, le travail serait inutile. Elle irait encore à décourager ceux qui n'ont pas réussi tout d'abord. A ce compte, Racine aurait dû s'arrêter après *la Thébaïde* (2).

(1) Paul-Louis Courier, dans sa *Conversation chez la comtesse d'Albany*, a défendu avec une verve étincelante l'opinion qu'on naissait général et qu'on n'apprenait pas à gagner des batailles. Le duc d'Aumale, dans son *Histoire des princes de Condé,* établit, pièces en main, contre la légende, que le vainqueur de Rocroy s'était préparé à l'art de la guerre par plusieurs années d'études stratégiques, et que la victoire, ce jour-là, révéla également son savoir et ses aptitudes militaires.

(2) Le R. P. Longhaye signale une autre conséquence de cette distinction : « Ce génie, qui vous apparaît comme une puissance d'ordre à part, comme une sorte de faculté différente en soi de celle que Dieu nous accorde à tous, vous aurez mauvaise grâce à l'empêcher de se mettre hors de l'humanité, hors de

On ajoute que le génie est créateur et que le talent ne l'est pas. Ne voyons là qu'une hyperbole. « Rien ne se crée plus, non seulement dans la nature, mais dans la littérature et dans les arts; rien ne commence, tout se continue. Le rôle du génie, c'est non pas, comme il le croit par une constante illusion, de faire quelque chose de rien, mais de combiner d'une manière nouvelle des éléments fort anciens et toujours les mêmes (1). » Il y a eu en Grèce, avant Homère, toute une école épique dont Homère a profité, comme Virgile a profité, à son tour, des poèmes d'Homère. « A parler juste, le génie n'est pas créateur, il est inventeur, le talent l'est moins que lui, mais il l'est comme lui, ou nous avons peine à nous figurer ce qu'il peut être (2). »

Le génie et le talent ne sont donc pas deux facultés distinctes. Il y a entre eux une différence, non de nature, mais de degré et du plus au moins.

Art. II. — L'Esprit.

Définition. — Au dix-septième siècle, *esprit*

la critique, hors de toute loi artistique ou morale... » *Op. cit.*, p. 63. On connaît la métaphore, d'un goût plus que douteux d'ailleurs, dans laquelle Victor Hugo compare le génie à une montagne : *l'un et l'autre*, dit-il, *sont à prendre* (???) *ou à laisser*.

(1) Larroumet, *Études de Littérature et d'art*, p. 216 (Hachette).

« Il y a dans le domaine de l'art une filiation continue. Lorsque l'on considère un grand maître, on découvre toujours qu'il a profité des bonnes études de ses prédécesseurs, et que c'est justement à cela qu'il doit sa réputation. Les Raphaëls ne sortent pas de terre tout formés. L'antique est ce qu'il y a de mieux avant eux, telle est leur base. S'ils n'avaient pas utilisé le progrès contemporain, on aurait peu à dire sur leur compte. » Gœthe, *Entretiens de Gœthe et d'Eckermann*.

(2) R. P. Longhaye, *op. cit.*

était synonyme de talent ou de génie (1). De nos jours, le mot sert encore à désigner la supériorité de l'intelligence, lorsqu'on dit de quelqu'un : « C'est un grand esprit. » Mais, ordinairement, il a une signification plus restreinte, et on peut le définir : *l'aptitude à saisir promptement entre deux idées des rapports inattendus, mais peu profonds, ou à exprimer une pensée sous une forme imprévue et piquante.* Finesse et spontanéité, voilà l'esprit.

L'esprit n'est pas une faculté spéciale. Comme le génie et le talent, c'est le concours de l'intelligence, de la sensibilité et de l'imagination. Mais alors l'intelligence est plutôt vive et prime-sautière que profonde et pénétrante ; la sensibilité plutôt douce et enjouée qu'ardente et enflammée ; l'imagination plutôt gaie et espiègle que rêveuse et colorée. C'est pourquoi l'esprit est au-dessous du talent, comme le talent est au-dessous du génie.

Les différentes sortes d'esprit. — De l'esprit viennent la finesse des pensées, la délicatesse et la grâce du sentiment, les paradoxes et les reparties brillantes, les comparaisons ingénieuses. Chacun répète que le vrai savant est modeste et que la vanité est le propre de la demi-science. Cette vérité banale, Montaigne a su la relever par une comparaison malicieuse :

> Il est advenu aux gents véritablement sçavants ce qui advient aux espics de bled ; ils vont s'eslevant et se haulsant la teste droicte et fière, tant qu'ils sont vuides ; mais quand ils sont pleins et grossis de grains en leur maturité, ils commencent à s'humilier et baisser les cornes (2).

(1) C'est dans ce sens que madame de Sévigné écrivait à sa fille : « Racine a bien de l'esprit. »
(2) *Essais,* l. II, ch. XII.

L'esprit, c'est encore la révélation soudaine d'un trait de caractère, comme dans la fable de La Fontaine, où un ivrogne, enfermé en un cellier, interpelle ainsi sa femme :

« Quelle personne es-tu? dit-il à ce fantôme,
— La cellérière du royaume
De Satan, reprit-elle; et je porte à manger
A ceux qu'enclôt la tombe noire. »
Le mari repart, sans songer :
« *Tu ne leur portes point à boire* » (1)?

Le bouffon, le burlesque, le calembour sont aussi des fruits, mais des fruits inférieurs de l'esprit. Ils défraient la grosse plaisanterie et sont le produit d'une imagination en goguette.

Esprit de mots. — Le calembour, ou jeu de mots, repose sur une équivoque. Molière ne l'a pas dédaigné et en a tiré des effets d'un comique réjouissant. Dans *le Médecin malgré lui*, Martine gourmande Sganarelle et lui crie : « J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras... — Mets-les à terre, » réplique le mari, qui prend au sens propre ce qu'on lui dit au sens figuré (2). Quelquefois le jeu de mots roule sur une simple homophonie ou ressemblance de sons. Voltaire appelait l'abbé Morellet, qui était très caustique : « l'abbé Mords-les ». Un auteur moderne, parlant des mauvais tableaux qui chaque année encombrent *le Salon*, à Paris, dit qu'on trouve dans nos expositions de peinture « plus de *mètres* de toile que de toiles de *maîtres* » (3). Ce genre de plaisanterie facile lasse vite (4).

(1) *Fables*, l. III, f. VII.
(2) *Le Médecin malgré lui*, acte I, sc. I.
(3) H. Rabusson.
(4) Voltaire a détaillé les diverses sortes d'esprit, nous don-

Rôle de l'esprit. — Ainsi qu'on l'a remarqué, « l'esprit est le premier des moyens, il sert à tout et ne suffit à rien » (1). Réduit à ses seules forces, il est incapable de vues d'ensemble, de grandes pensées, ou de sentiments élevés. Il envisage les choses par leur petit côté, souligne un ridicule, et se tire d'affaire par une réflexion fine ou un bon mot. Il « ne suffit à rien ». Ce n'est donc pas une qualité indispensable. Homère s'en est passé. On a pu, avec assez de vraisemblance, affirmer que Bossuet en manquait (2). A coup sûr, il en a beaucoup moins que Fénelon, lequel en a encore moins que Voltaire (3).

Mais quand l'esprit s'ajoute à un fonds déjà riche,

nant de la chose une définition et un modèle : « Ce qu'on appelle esprit est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine; ici c'est l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens et qu'on laisse entendre dans un autre, là un rapport délicat entre deux idées peu communes. C'est une métaphore singulière, c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui est en effet en lui; c'est l'art ou de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner; enfin je vous parlerais de toutes les différentes façons de montrer de l'esprit, si j'en avais davantage. » (*Dict. philosoph.*, Esprit.)

(1) Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, 1751.

(2) M. de Rémusat.

(3) Daguesseau, parlant des magistrats, a marqué avec beaucoup de précision les limites et les lacunes des gens qui n'ont que de l'esprit : « Qu'est-ce que cet esprit dont tant de jeunes magistrats se flattent vainement? Penser peu, parler de tout, ne douter de rien; n'habiter que les dehors de son âme, et ne cultiver que la superficie de son esprit; s'exprimer heureusement, avoir un tour d'imagination agréable, une conversation légère et délicate, et savoir plaire sans savoir se faire estimer; être né avec le talent équivoque d'une conception prompte, et se croire par là au-dessus de la réflexion; voler d'objets en objets sans en approfondir aucun, cueillir rapidement toutes les fleurs et ne donner jamais aux fruits le temps de parvenir à leur maturité : c'est une faible peinture de ce qu'il plaît à notre siècle d'honorer du nom d'esprit. »

à un bon sens robuste et au don d'observation, à une sensibilité vibrante, ou à une imagination féconde, il est d'un grand secours et « sert à tout ». Il met au service de l'indignation une arme terrible, l'ironie; il frappe une pensée en médaille et lui donne du trait et du relief, comme dans la plupart des *Maximes* de La Rochefoucauld; il suggère, au théâtre, ces reparties mordantes qui emportent le morceau, ces attaques et ces ripostes qui se croisent, comme des épées dans un duel. Écoutez plutôt la dispute entre Vadius et Trissotin, dans *les Femmes savantes*.

TRISSOTIN. La ballade, à mon goût, est une chose fade;
Ce n'en est plus la mode; elle sent son vieux temps.
VADIUS. La ballade pourtant charme beaucoup de gens.
TRISSOTIN. Cela n'empêche pas qu'elle ne me déplaise.
VADIUS. Elle n'en reste pas pour cela plus mauvaise.
TRISSOTIN. Elle a pour les pédants de merveilleux appas.
VADIUS. Cependant nous voyons qu'elle ne vous plaît pas, etc.

Dangers et abus de l'esprit. — Dans la société et dans la vie, l'esprit est une arme dangereuse pour celui qui la manie, comme pour ceux qu'elle atteint. « Diseur de bons mots, mauvais caractère. » Cette pensée de Pascal trouve son commentaire dans cette autre réflexion de La Bruyère : « Parler et offenser, pour de certaines gens, est précisément la même chose; ils sont piquants et amers. » L'esprit, en effet, ne va pas sans une pointe de malice, et la malice s'exerce souvent aux dépens du prochain. Faut-il s'étonner après cela, si, au lieu d'admirateurs, on se fait des ennemis? On blesse, et on est blessé : un bon mot appelle un bon mot, comme représailles.

Dans les sujets littéraires, l'esprit devient facilement un abus et un défaut :

1° En un sujet sérieux, si l'on excepte l'ironie, qui fréquemment sert à traduire des colères violentes et comprimées, l'esprit est généralement déplacé. Lorsque Pyrrhus compare sa passion pour Andromaque à l'incendie qui dévora Troie :

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai,

c'est ingénieux, si l'on veut ; sûrement, c'est puéril et risible. Le sentiment sincère et fort s'exprime plus simplement.

2° Souvent, en voulant trop raffiner, on tombe dans la bizarrerie et l'obscurité. Les Précieuses, au dix-septième siècle, appelaient un miroir le *conseiller des grâces*, et les fauteuils les *commodités de la conversation*. Quand on use d'allusions aussi entortillées, l'art de converser ou d'écrire n'est plus que l'art de poser des énigmes. Cela sent l'effort et la peine, c'est *l'esprit de l'escalier*. Or, l'esprit véritable est quelque chose d'imprévu et de jaillissant, qui nous plaît par sa soudaineté même et l'absence de toute recherche. Voilà pourquoi :

L'esprit qu'on veut avoir gâte celui qu'on a (1).

3° Enfin, l'abus du trait peut être tout ensemble un manque de tact et un manque de goût, choquer les convenances et le bon sens. Un prédicateur de la première moitié du dix-septième siècle, le P. André, comparait, en chaire, les quatre docteurs de l'Église latine aux quatre rois du jeu de cartes. Saint Augustin était le *roi de cœur*, par son ardente charité ; saint Ambroise, le *roi de trèfle*, par les fleurs de son éloquence ; saint Jérôme, le *roi de pique*, à cause de son

(1) Gresset, *Le Méchant*, Acte IV, sc. VII.

style mordant, et saint Grégoire le Grand, le *roi de carreau*, par son peu d'élévation.

L'esprit exige donc, chez celui qui en est doué, beaucoup de mesure et de discrétion.

Art. III. — De l'Originalité.

Source de l'originalité. — La proportion suivant laquelle les diverses facultés littéraires se mêlent et se combinent chez un auteur, la nature particulière à chacune d'elles, et la façon dont cette faculté s'est développée par l'éducation, voilà ce qui constitue le tempérament, la physionomie et l'originalité d'un écrivain. Ainsi, Racine a plus de sensibilité (1) que d'imagination, et autant de goût que de sensibilité; sa sensibilité est délicate et profonde, son imagination souple et mesurée, son goût exquis : c'est un poète de génie, doublé d'un pur artiste. Corneille a moins de sensibilité que d'imagination, et moins de goût que de sensibilité; la sensibilité, chez lui, est souvent alambiquée et raisonneuse, l'imagination grandiose et riche jusqu'à l'exubérance, le goût incertain : c'est un poète de génie, sans plus. Il ne veut ni ne sait, comme Racine, ciseler son vers avec des doigts d'orfèvre; il le forge, au contraire, en un métal sonore et rigide comme les cuirasses de ses héros, et lui donne le poli de l'acier.

L'originalité en littérature est donc l'empreinte personnelle que les idées et les sentiments reçoivent du tempérament particulier d'un écrivain. On sait le mot de La Bruyère : « Tout est dit. » Mais chacun de nous

(1) « Un homme tout sentiment et tout cœur », écrit Racine fils. (*Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*).

peut reprendre pour son propre compte, et faire siennes, des idées cent fois exprimées, que, pour cette raison, on a appelées *lieux communs*. « En traversant le milieu d'une pensée sincère, les lieux communs s'y dépouillent de ce qu'ils ont de banal et ne conservent de tout ce que l'on confond sous le nom de banalité que l'universalité, pour en ressortir originaux et vrais d'une vérité toute nouvelle (1). » Eschyle, Sophocle, Euripide ont traité les mêmes sujets; Racine, à son tour, a remis sur la scène des sujets d'Euripide : preuve que si rien n'est nouveau sous le soleil, aux mains du génie rien n'est usé. Il y a plus. L'éternel fonds exploité depuis si longtemps par les poètes, réserve encore des découvertes et des surprises à qui sait observer. « La nature physique et morale de l'homme n'est pas encore connue, malgré toutes les apparences contraires; elle est si diverse et si fine qu'elle se dérobe sans cesse aux plus pénétrants regards. Elle offre bien des nuances qui ont échappé, des attitudes, des gestes, des expressions, par exemple, des étonnements d'enfants, des sérénités, des tristesses que ni peintre, ni poète, ni acteur n'a encore aperçus, ou n'a su saisir. Il y a dans l'humanité des choses ravissantes que le hasard nous fait quelquefois remarquer et qui n'ont été reproduites par aucun art. Sur les fronts humains il a passé bien des nuages ou bien des rayons qui n'ont pas laissé de traces. Il est de divins sourires qui, depuis des siècles, errent sur des lèvres humaines, qui n'ont jamais été surpris au passage

(1) F. Brunetière, *Histoire et Littérature*, t. I, Théorie du lieu commun. « L'originalité n'est que la note personnelle ajoutée au fond commun préparé par les contemporains ou les prédécesseurs immédiats. » Th. Gautier.

par un artiste et qui se sont évanouis; mais soyez sûr qu'un jour quelqu'un les remarquera et les fixera sur la toile ou dans la poésie. Voilà pourquoi l'art est immortel et peut se renouveler sans cesse (1). »

Différence entre l'originalité et la bizarrerie. — C'est par horreur du lieu commun, c'est pour ne vouloir ni penser ni sentir comme le reste des hommes, que tant d'écrivains se jettent dans la bizarrerie, à tort confondue par eux avec l'originalité. La bizarrerie est l'envers de l'originalité. Elle produit, au théâtre et dans le roman, ces caractères d'exception que personne ne comprend, auxquels personne ne s'intéresse, parce qu'ils ne ressemblent à personne. Nous ne goûtons, en effet, des idées et des sentiments qu'autant qu'ils sont généraux et sont les idées et les sentiments de tous. Alors seulement, il est possible d'en contrôler la justesse et la sincérité, par comparaison avec ce qui se passe en nous-mêmes ou aurait pu s'y passer. Le plaisir littéraire, c'est moins la vérité découverte que la vérité retrouvée, vérité qui était en notre âme à l'état latent ou demi-conscient, et que l'auteur a su nous révéler et amener à la pleine lumière (2). Or, l'esprit bizarre se tient toujours aux antipodes de la réalité et de la vie.

Que l'écrivain soit sincère; qu'il laisse à ses facultés

(1) C. Martha, *La délicatesse dans l'art*, p. 55 (Hachette).

(2) Pascal a constaté cette loi, avec la pénétration d'analyse qui lui est habituelle : « Quand un discours peint une passion ou un effet (de passion), on trouve dans soi-même la vérité de ce qu'on entend, laquelle on ne savait pas qu'elle y fût, en sorte qu'on est porté à aimer celui qui nous le fait sentir; car il ne nous a pas fait montre de son bien, mais du nôtre; et ainsi ce bienfait nous le rend aimable : outre que cette communauté d'intelligence que nous avons avec lui incline nécessairement le cœur à l'aimer. » *Pensées*, édit. Havet, art. VII, 26.

Pascal dira ailleurs, dans le même sens : « Ce n'est pas dans

naturelles leur libre jeu, leur franche allure, au lieu de s'appliquer à en fausser la marche, et, pour peu qu'il ait de talent, il sera sûr d'être original et de plaire :

> Chacun pris dans son air est agréable en soi.

Montaigne, mais dans moi, que je trouve tout ce que j'y vois. » *Pensées*, art. XXV, 24. Le plaisir littéraire est donc, avant tout, un plaisir de *sympathie*.

LIVRE TROISIÈME

DE LA DISPOSITION OU PLAN

CHAPITRE PREMIER

DÉFINITION ET NÉCESSITÉ DU PLAN.

Définition du plan. — *Le plan* (1) *consiste à distribuer avec ordre les pensées qui entrent dans un ouvrage.* L'ordre est l'enchaînement logique des idées, et non pas la simple disposition matérielle par laquelle on divise une dissertation ou une narration en paragraphes, un livre en chapitres, les chapitres en articles, les articles en alinéas. Cette ordonnance extérieure, indispensable à la clarté, n'a tout son effet que si elle est la reproduction sensible d'une ordonnance idéale et invisible. Ce que l'écriture sépare doit être séparé dans l'esprit; aux divers paragraphes doivent répondre autant d'idées importantes et distinctes.

(1) Un plan, du latin *planus,* est une surface unie; au sens figuré, c'est l'union des idées, leur assemblage régulier, grâce auxquels l'esprit parcourt sans aucun heurt, et sans trouver de solution de continuité, l'ouvrage qu'il désire connaître ou étudier.

Nécessité du plan. — Dans toute composition littéraire le plan est nécessaire : il complète l'invention et prépare l'élocution.

La disposition achève l'invention. — Sans la disposition, l'invention reste imparfaite. Chaque pensée, il est vrai, a une valeur absolue et indépendante; mais elle a aussi une valeur relative, souvent la principale, qui lui vient de ses entours et de ses rapports avec le reste de l'ouvrage. Assembler les matériaux d'une œuvre d'après ces rapports, rechercher et montrer comment les différentes parties s'ajustent les unes aux autres, se complètent et conspirent chacune à l'harmonie de l'ensemble, tel est le travail du plan. Si l'ordre est absent, les idées sont comme autant de débris épars. Elles ressemblent à des blocs admirablement taillés, à des fûts de colonne, à des chapiteaux reposant pêle-mêle sur le sol, et attendant de leur destination et de leur place dans le monument conçu par l'architecte, leur beauté réelle et définitive. L'ordre est donc inséparable de l'invention, si tant est qu'il n'en soit pas un élément essentiel. Pascal l'avait bien vu : « Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau; la disposition des matières est nouvelle. Quand on joue à la paume, c'est une même balle dont on joue l'un et l'autre; mais l'un la place mieux. J'aimerais autant qu'on me dît que je me suis servi des mots anciens. Et comme si les mêmes pensées ne formaient pas un autre corps par une disposition différente de discours, aussi bien que les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition (1). »

(1) Pascal, *Pensées,* art. VII, 9.

Montaigne, par exemple, avait décrit les misères de l'homme, mais il n'avait pas songé, — contrairement à ce que fera Pascal, — à les rapprocher de la chute originelle, comme on rapproche l'effet de la cause. Pascal établit entre deux pensées fort anciennes, notre faiblesse et la chute, des rapports nouveaux, et leur donne des valeurs nouvelles. Il se sert de la même *balle* que Montaigne, mais il la place autrement.

La disposition prépare l'élocution. — « Le plan n'est pas encore le style, mais il en est la base; il le *soutient*, il le *dirige*, il règle son mouvement (1), il le soumet à des lois. C'est faute de plan, c'est pour n'avoir pas assez réfléchi sur son objet, qu'un homme d'esprit se trouve embarrassé et ne sait par où commencer à écrire. Il aperçoit à la fois un grand nombre d'idées, et comme il ne les a pas comparées, ni subordonnées, rien ne le détermine à préférer les unes aux autres; il demeurera donc dans la perplexité. Mais lorsqu'il se sera fait un plan, lorsqu'une fois il aura rassemblé et mis en ordre toutes les pensées essentielles au sujet, il s'apercevra aisément de l'instant auquel il doit prendre la plume; il sentira le point de maturité de la production de l'esprit, il sera pressé de la faire éclore, il n'aura même que du plaisir à écrire; les idées se succéderont aisément et le style sera naturel et facile; la chaleur naîtra de ce plaisir, se répandra partout et donnera la vie à chaque expression; tout s'animera de plus en plus, le ton s'élèvera, les objets prendront de la couleur, et le sentiment, se joignant à la lumière, l'augmentera, la portera plus loin, la

(1) La correction exigerait aujourd'hui : *il en règle le mouvement.*

fera passer de ce que l'on dit à ce que l'on va dire, et le style deviendra intéressant et lumineux. »

Aussi, pour Buffon, le style est « *l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées*. Si on les enchaîne étroitement, si on les serre, le style devient ferme, nerveux, concis; si on les laisse se succéder lentement et ne se joindre qu'à la faveur des mots, quelque élégants qu'ils soient, le style sera diffus, lâche et traînant (1). »

Cette définition (2) a le mérite de présenter le style comme une efflorescence de la pensée, dont il est une dernière forme, une dernière allure, non pas accessoire, mais essentielle.

Souvent les élèves se dispensent de tracer un plan, sous prétexte de gagner du temps; ils se mettent à écrire aussitôt qu'un sujet est donné. Mais ils ne tardent pas à s'apercevoir qu'ils ont fait un très mauvais calcul. Ils hésitent et sont arrêtés à chaque ligne; ils se demandent à tout instant si telle pensée se rapporte au sujet, si elle est bien en place, si tel développement n'est pas trop poussé, tel autre, écourté. Leur plume est paralysée par la crainte de ne rien écrire de définitif; les phrases, indécises, se succèdent mollement; le style manque de précision et de fermeté. Ils éprouvent le même embarras qu'un voyageur qui

(1) *Discours prononcé à l'Académie française par M. de Buffon, le jour de sa réception, le* 25 *août* 1753. Ce discours reçut plus tard le nom de *Discours sur le style,* titre auquel Buffon n'avait pas songé.

(2) Le R. P. Longhaye (*op. cit.*, p. 359) reproche à cette définition de ne pas faire la part de l'imagination, et de tout attribuer à l'esprit (ordre) et à la sensibilité (mouvement). Cependant Buffon parle ailleurs de la *couleur*, mais il voit dans la sensibilité le ressort qui met en branle l'imagination, et il n'a pas complètement tort : le plus souvent c'est la sensation ou l'émotion forte qui produisent l'image.

se serait engagé dans une forêt inconnue et dépourvue de poteaux indicateurs. Ce voyageur se demande continuellement s'il ne fait pas fausse route ; il revient sans cesse sur ses pas ; il n'avance que lentement et avec une sorte de malaise.

CHAPITRE II

CONDITIONS D'UN BON PLAN.

Le plan, c'est l'ordre, et l'ordre est le concours de toutes les parties d'une œuvre vers le but de cette œuvre. Le plan suppose donc : 1° l'unité de composition ; 2° la progression ou mouvement.

Art. I. — Unité de composition.

L'unité de composition exige : 1° l'unité du sujet ; 2° la subordination des parties au sujet ; 3° l'enchaînement des parties entre elles.

§ 1. — *Unité du sujet.*

Idée dominante. — L'écrivain se propose, lorsqu'il prend la plume, de mettre en lumière un fait, ou une idée. Tel est son but, son sujet, souvent énoncé dans le titre même de l'ouvrage. Descartes compose un discours sur la *Méthode ;* Corneille, une tragédie sur la *Clémence d'Auguste* (1) ; Bossuet, un sermon sur la *Mort*.

(1) *Cinna, ou la Clémence d'Auguste.*

« Tout sujet est *un* », a dit Buffon. Faute d'une pensée unique, qui domine l'œuvre entière et à laquelle tout vienne aboutir, l'homogénéité de composition est détruite et l'attention du lecteur distraite. Bossuet n'aurait pas pu, dans le même sermon, parler de la mort et de la Providence, ou, du moins, accorder à ces deux idées la même valeur. Cela nous eût valu deux sermons en un seul. La Providence pouvait, tout au plus, intervenir incidemment et en passant, pour éclairer le problème de la mort et percer le mystère de la tombe.

Commencement, milieu et fin. — L'unité du sujet veut aussi qu'il ait un *commencement* ou *début*, un *milieu*, une *fin* ou *conclusion*, et qu'il forme ainsi un tout complet. Chaque œuvre littéraire est un fragment découpé dans le monde des faits ou des idées. Or, il faut que ce morceau de la réalité, ou de la pensée, perde son caractère fragmentaire, qu'il ait un sens et porte en lui-même son explication. L'écrivain nous exposera donc *brièvement* les antécédents des personnages, leur caractère, le cadre dans lequel ils se meuvent, les causes des événements, en un mot, tout ce qui est nécessaire pour que l'œuvre se suffise à elle-même, et n'implique rien d'antérieur. Ce sera le *début* ou *exposition* (1).

Le *milieu*, ou *corps du sujet*, renferme les détails du développement qui concourent à la manifestation de l'idée générale ou du fait principal.

La *conclusion* nous fixe sur le sort des person-

(1) Aristote définit ainsi le début : « Ἀρχὴ δ'ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστί, μετ' ἐκεῖνο δ'ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γενέσθαι. » « Le commencement est ce qui ne peut avoir quelque chose avant soi, mais qui veut quelque chose après. » *Poétique,* chap. VIII, traduction Egger.

nages mis en scène, sur l'issue des événements racontés, sur la portée d'une dissertation. C'est le moment où l'écrivain doit poser la plume, car son but est atteint. S'arrêter en deçà ou au delà est également mauvais, car le lecteur garde, suivant le cas, l'impression d'un travail tronqué ou d'une superfétation.

§ 2. — *Subordination des parties au sujet.*

Subordination des idées principales. — Toute idée générale se résout en quelques idées essentielles qui la constituent; tout fait important suppose quelques faits principaux qui l'expliquent.

Ces idées essentielles et ces faits explicatifs sont les grandes lignes et comme l'ossature de l'ouvrage. « Avant de chercher l'ordre dans lequel on présentera ses pensées, il faut s'en être fait un autre plus général et plus fixe, où ne doivent entrer que les premières vues et les principales idées; c'est en marquant leur place sur ce premier plan qu'un sujet sera circonscrit, et que l'on en reconnaîtra l'étendue; c'est en se rappelant sans cesse ces premiers linéaments, qu'on déterminera les justes intervalles qui séparent les idées principales et qu'il naîtra des idées accessoires et moyennes qui serviront à les remplir (1). »

La loi de la subordination demande que ces grandes divisions, que ces morceaux importants du développement soient tirés du sujet lui-même, et s'y rattachent fortement. Sans cela, il n'y a pas de chef-d'œuvre possible. Prenez la tragédie d'Horace, où l'on a voulu voir, à tort, deux et même trois pièces :

(1) Buffon, *op. cit.*

le combat d'Horace, le meurtre de Camille et le jugement du meurtrier. Il est vrai que nous avons ici deux actions bien marquées, sinon trois. Mais un sentiment unique circule à travers ces parties de la tragédie, et leur donne une homogénéité, une cohésion réelles; ce sentiment, c'est le patriotisme dans une famille des premiers siècles de Rome. Le patriotisme explique le combat des Horaces, le meurtre de Camille, et l'acquittement du vainqueur, qui deviennent ainsi les manifestations progressives d'une même idée. A défaut de l'unité d'action, la pièce a l'unité d'intérêt : ce qui suffit.

Distinction des parties. — On doit veiller à ce que les divisions d'un ouvrage soient vraiment distinctes et ne rentrent pas l'une dans l'autre. On n'opposera donc pas des idées accessoires aux idées principales qui les renferment. Ayant à traiter de nos devoirs envers le prochain, je ne les classerai pas en devoirs de justice, de bonté et de charité, parce que la bonté n'est qu'une face de la charité. Justice et charité, telles seront les deux parties du développement.

Subordination des idées particulières. — De même qu'en arithmétique les centaines se décomposent en dizaines, de même les idées principales que renferme l'idée générale du sujet, se résolvent en idées particulières. Celles-ci servent à préciser ce que celles-là ont d'un peu vague, et remplissent le chant d'un poème, le paragraphe d'une narration.

Elles sont également soumises à la loi de subordination et doivent sortir des idées principales, comme les rameaux moins forts naissent de branches plus fortes. Elles pourront, à leur tour, se distribuer en idées plus particulières encore, comme les dizaines se subdivisent en unités. Mais toujours

les détails du développement formeront des groupes contenus dans des groupes plus larges, jusqu'à ce qu'on arrive, de série en série, à trois ou quatre idées essentielles, entraînées elles aussi dans l'orbite du sujet lui-même.

La proportion des parties. — La loi de subordination exige la proportion dans le développement. Chaque partie sera amplifiée suivant sa valeur relative au sujet, non d'après sa valeur absolue, moins encore d'après la veine plus ou moins féconde de l'auteur. Elle ne s'enflera pas au préjudice de la voisine et n'ira pas jusqu'à l'étouffer. Rien de plus fréquent, dans les devoirs d'élèves et même dans les livres de certains écrivains, que cette rupture d'équilibre entre les parties d'un ouvrage. Il en coûte de sacrifier une tirade spirituelle, un développement bien venu, mais trop long, vu son importance dans l'ensemble. On n'a pas le courage de retrancher ce qu'Horace appelait des *ornements ambitieux* (1). Cette complaisance excessive d'un auteur pour ses propres idées est cause que l'œuvre offre l'aspect de ces êtres difformes, dont la tête est trop grosse par rapport au reste du corps ; on ne réussit qu'à créer des monstres.

§ 3. — *Enchaînement des parties entre elles.*

Sur quoi repose cet enchaînement. — Les parties d'un ouvrage doivent se succéder, non au hasard, mais dans un ordre naturel et logique. Le lecteur veut savoir pourquoi telle idée vient après telle autre, et non avant. Cette sorte de préséance est dé-

(1) ..... *ambitiosa recidet*
Ornamenta.

(*Ars poet.*, v. 447 et 448.)

terminée par les affinités que les idées ont entre elles, par la manière dont elles s'appellent et s'engendrent dans l'esprit. Tantôt, comme dans la fable *le Loup et l'Agneau*, les aventures se déroulent d'après l'ordre chronologique, qui est souvent l'ordre logique. Tantôt, les pensées naissent les unes des autres, comme l'effet de la cause, ou la conséquence du principe. Dans la tragédie d'*Andromaque*, selon qu'Andromaque refuse ou donne des espérances à Pyrrhus, celui-ci se montre empressé ou indifférent auprès d'Hermione, qui repousse ou accueille Oreste.

Quelquefois, au lieu de former des séries d'actions et de réactions, les idées n'ont de lien commun que celui qui les unit chacune séparément au sujet. Il n'y a entre elles aucun autre point de contact, aucune autre parenté. Horace, dans la première de ses Odes, nous dépeint les goûts variés de l'espèce humaine : ce sont les courses, la politique, l'agriculture, le commerce, la vie à la campagne, la guerre, la chasse, la poésie; autant d'occupations différentes et même opposées, étrangères l'une à l'autre par conséquent, mais dont chacune se rattache individuellement à cette pensée générale, qui en est comme le lieu géométrique : à chacun ses goûts.

Art. II. — De la progression ou mouvement.

Définition. — *La progression n'est autre chose que la marche ininterrompue du développement vers le but de l'ouvrage.* Qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre, d'une description ou d'une dissertation, il faut qu'à chaque nouvelle scène, à chaque nouveau tableau, à chaque nouveau raisonnement, l'idée générale devienne plus nette, l'émotion plus profonde,

la conviction plus inébranlable. Si l'auteur s'arrête en chemin, s'il s'écarte à droite ou à gauche, à plus forte raison s'il revient sur ses pas, le lecteur perd de vue le terme où l'on veut aboutir, il s'ennuie, il s'impatiente. Il éprouve l'impression désagréable d'un voyageur qui verrait, à mesure qu'on approche de la destination marquée, les chevaux de la diligence ralentir leur allure, le cocher multiplier les relais.

Comment s'obtient la progression. — 1° *Les faits caractéristiques.* — Pour qu'une œuvre ait cet élan en avant, ce mouvement continu vers un terme, pour qu'elle ne soit pas languissante et morte, il faut rejeter tous les détails qui en gêneraient et en retarderaient la marche. On écartera non seulement ce qui ne tient pas au sujet, mais ce qui, y tenant, ne va pas à augmenter la lumière ou l'émotion. Ç'a été l'erreur d'un certain réalisme de croire que toute particularité, si plate, si vulgaire fût-elle, avait en soi sa beauté propre, indépendamment de ses relations avec l'ensemble. Nous ne sommes pas curieux de savoir si l'Andromaque de Racine était brune ou blonde, ni même, quoi qu'on ait prétendu, comment elle était vêtue. Cette exactitude n'ajouterait rien à la peinture des sentiments ou à l'intérêt psychologique de la tragédie, seule fin que Racine se soit proposée. Sachons choisir ; n'imitons pas l'abondance stérile de l'auteur qui,

.... trop plein de son objet
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet (1).

Les faits caractéristiques et significatifs seront seuls admis, si nous voulons que notre travail ait de la rapidité. Nous suivrons le conseil de La Fontaine, conseil qui renferme toute une poétique :

(1) Boileau, *Art poét.*, v. 49 et 50.

Loin d'épuiser une matière,
On n'en doit prendre que la fleur (1).

Mais d'où vient aux détails leur puissance significative? Elle vient de leurs rapports avec l'impression finale qu'on désire produire. Si je me propose de représenter un mendiant et d'apitoyer sur son sort, il faudra apparemment parler de ses haillons, de ses souliers troués, dire même depuis combien de jours il n'a pas mangé. Elle résulte aussi et surtout de l'art avec lequel un écrivain sait détacher, sur le fond de son ouvrage, un ou plusieurs traits insignifiants en eux-mêmes, mais sur lesquels il a concentré la lumière et le pathétique. L'effet est alors d'autant plus saisissant qu'il est plus inattendu.

Une petite fille qui s'amuse à sa poupée, qui l'empaquette de châles, qui la plaint d'être malade et la gronde de ne pas se soigner, de rester trop tard dehors le soir, c'est là un spectacle qui ne nous intéresse pas autrement; nous y voyons un simple badinage d'enfant. Mais si, comme dans une scène d'un roman contemporain, ces recommandations sont, presque mot pour mot, celles que l'enfant a entendu les médecins faire à sa mère mourante, quelle émotion poignante ressort de ce babil! Nous nous prenons alors à dire, avec un personnage du roman en question : « Ne trouvez-vous pas cela bien mélancolique tout de même, cette petite fille qui joue à la poupée malade, malade de la maladie qui la rendra orpheline elle-même demain, dans huit jours, dans quelques mois? » Voilà comment l'auteur a su enfermer dans

(1) *Fables*, livre VI, Épilogue. C'est ce que Mme de Sévigné appelait *ne prendre que le dessus du panier.*

quelques détails d'une banalité apparente, toute l'horreur d'une situation cruellement tragique.

2° *La gradation ascendante* (1). — La progression veut encore que l'on distribue les idées et les faits d'après leur importance croissante. On évitera donc de commencer un raisonnement par les preuves décisives, qui un instant ont pu nous porter à croire que nous touchions à la conclusion, et de continuer par des arguments moins persuasifs, qui nous éloignent de l'évidence et retardent la conviction. De même, en une description, en un récit, chaque détail, à mesure qu'il viendra s'ajouter au développement, devra peser d'un poids plus grand, pour faire jaillir l'émotion et amener la catastrophe ou le triomphe final. Par exemple, dans la fable de La Fontaine *les Deux Pigeons*, les aventures qui arrivent à l'un des acteurs de ce petit drame se succèdent par une gradation visible. D'abord, l'orage oblige le volatile à se réfugier sous un arbre ; il repart, *son corps chargé de pluie*. Puis, c'est un piège d'où il échappe à grand'peine, *quelque plume y périt;* puis, *un vautour* fond sur lui. Enfin, un fripon d'enfant, d'un coup de fronde, le tue *plus d'à moitié*. C'est une suite d'accidents de plus en plus fâcheux.

(1) Dans certains cas, il se peut que l'écrivain, en vue d'un effet à produire : un bruit qui s'éloigne (*Les Djinns*, dans *les Orientales* de V. Hugo), l'approche de la nuit, avec les teintes des objets qui s'effacent par degrés, avec les agitations de la vie qui cessent insensiblement, il se peut, disons-nous, que l'écrivain finisse, comme la réalité, par une dégradation de couleurs et de sons. Au fond, il y a gradation, car l'impression à produire : silence, calme, va se fortifiant.

Quant à l'orateur, on sait que Quintilien lui recommande de disposer ses preuves, comme un général ses troupes : les bons soldats en tête, les soldats douteux au milieu, et l'élite en arrière. C'est encore admettre une espèce de gradation ascendante, puisque *l'élite* vient en dernier lieu.

Si l'on débute, au contraire, par les arguments ou les traits les plus forts, ceux-ci éteignent, en quelque sorte, les arguments ou les traits plus faibles qui suivent, et leur font perdre une partie de leur valeur intrinsèque ; de même qu'après avoir contemplé un tableau d'un coloris très vif, nous trouvons terne un tableau de teintes douces, placé à côté du premier (1).

Par la progression et la liaison des divers éléments du sujet, par leur subordination à une idée générale et génératrice, l'œuvre aura cette unité suprême, qu'Aristote définit ainsi : « Les parties doivent s'enchaîner à tel point, que si l'on déplace ou si l'on enlève une de ces parties, l'œuvre entière soit ébranlée et s'écroule : ce qui peut être ajouté ou retranché, sans qu'on s'en aperçoive, ne fait pas partie intégrante du tout (2). »

(1) Cette loi des contrastes est bien connue des directeurs de concerts. Comme la science de l'orchestration s'est beaucoup développée depuis un siècle, on commence un concert par des morceaux dont les auteurs n'ont pas employé toutes les ressources de l'instrumentation moderne. On passe de Haydn à Beethoven, et de Beethoven à Wagner. Si, par hasard, on adopte un ordre inverse et qu'on joue même une symphonie de Mozart, après la *Chevauchée de la Walkyrie*, ou après l'*Ouverture du Vaisseau fantôme,* nous n'osons pas dire que la musique de Mozart paraît grêle, à côté des puissantes sonorités de Wagner, mais, certainement, elle ne produit pas tout son effet sur le public.

(2) Aristote, *Poétique*, chap. VIII : Χρὴ οὖν... τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον · ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

CHAPITRE III

MODÈLE D'UN BON PLAN.

Les Géorgiques de Virgile. — Les *Géorgiques* de Virgile nous offrent un plan admirablement conçu et exécuté.

Sujet du poème. — Virgile a voulu composer un poème sur *le bonheur de la vie champêtre.* Voilà son but, voilà l'idée maîtresse et directrice de l'œuvre entière.

Idées principales, ou grandes divisions. — En creusant son sujet, le poète y a vu quatre grandes divisions, quatre idées principales : la terre, les plantes, les animaux, les abeilles. La dernière division ne se confond pas avec la troisième, comme on pourrait le croire ; car, chez les anciens, les abeilles passaient pour avoir une âme divine, et formaient une classe d'êtres à part, beaucoup plus voisins de l'homme que de l'animal. Le sujet est donc, suivant l'expression de Buffon, nettement *circonscrit.* Ces quatre points de vue embrassent toute la matière. Chacun d'eux sera l'objet d'un chant. Les chants, comme autant d'avenues larges et bien tracées, feront circuler l'air et la lumière à travers l'ouvrage.

Enchaînement et gradation des parties du poème. — Les parties du poème ne se succèdent pas au hasard, mais d'après une hiérarchie et un enchaînement réels. L'auteur s'élève des objets les moins nobles aux plus nobles. Il va de la terre (ch. I) à la plante (ch. II), c'est-à-dire de la matière brute

à la matière organisée; puis, de la plante à l'animal (ch. III), ou de la vie végétative et rudimentaire à l'être qui sent et a des lueurs de pensées; enfin, de l'animal à l'abeille (ch. IV), ou de la vie sensitive à la vie intellectuelle (d'après l'opinion des anciens). Il y a donc mouvement et progression. Les quatre chants forment quatre étapes ascensionnelles, d'une importance et d'un intérêt qui vont toujours s'accentuant.

Les détails du poème. — Ce cadre tracé, il restait à le remplir. Alors a commencé une nouvelle opération, avec le développement ou recherche des idées particulières. Celles-ci découlent de l'idée principale et se suivent dans un ordre rationnel. Au premier chant, c'est d'abord l'exposition du sujet et l'invocation aux dieux et à Auguste (v. 1 à 42); puis, la définition du labourage (v. 42 à 120) : les dieux ont dû enseigner aux hommes un art si précieux, d'où, origine de l'agriculture (v. 121 à 160). Description des instruments aratoires (v. 160 à 187). Répartition des travaux des champs, suivant les saisons (v. 187 à 310). Pronostics utiles à l'agriculture (v. 311 à 465). Présages de la mort de César. Vœux en faveur d'Auguste (v. 466 à 514).

Les trois autres parties ont la même ordonnance naturelle.

Les épisodes. — Les épisodes eux-mêmes, qui, par définition, tiennent moins étroitement au poème, sont en harmonie avec le chant où ils se trouvent. La description des phénomènes célestes et des signes relatifs à l'agriculture, amène le récit des prodiges qui précédèrent et suivirent la mort de César (ch. I); car, d'après la légende, cette mort fut annoncée par des éclipses et des comètes. La culture des plantes et des arbres appelle l'éloge de l'Italie (ch. II), où le poète célè-

bre les richesses du sol romain. Les soins à donner au bétail encadrent le magnifique tableau de la peste des animaux (ch. III). Dans le dernier chant, surgit l'épisode du berger Aristée, qui, ayant perdu ses abeilles par la maladie, s'en va consulter sa mère, pour connaître les causes du fléau (1).

Ce que Virgile a fait en grand, pour les *Géorgiques*, doit se répéter en raccourci, dans les plus modestes compositions, dans les plus simples devoirs de collège. Partout et toujours, il faut mettre de l'unité dans la suite de nos idées et les enchaîner fortement.

Conseils pratiques pour s'habituer à bien tracer un plan. — Pour s'habituer à tracer un plan logique et net, il est bon d'étudier l'ordonnance des œuvres qu'on lit. Dans un sermon de Bossuet ou de Bourdaloue, et, plus aisément, dans une fable de la Fontaine, les élèves s'appliqueront à démêler les idées principales et à voir comment elles se succèdent et se développent. C'est le moyen de surprendre la marche du génie. Il leur sera aussi très utile, quand ils ont un récit ou une dissertation à composer, d'ébaucher, au préalable et après réflexion, un court canevas. Ils s'accoutumeront ainsi peu à peu à chercher les articulations et les jointures des idées. Leur esprit acquerra les qualités d'ordre et de méthode sans lesquelles il n'y a point d'art d'écrire (2).

(1) On peut reprocher à ce morceau d'être trop long et de n'avoir qu'un lien très faible avec l'œuvre elle-même. Nous savons d'ailleurs que c'est un fragment ajouté après coup, pour remplacer l'éloge de Gallus, lorsque ce poète, ami de Virgile, eut encouru la disgrâce d'Auguste. Rien d'étonnant donc si l'épisode d'Aristée ne fait pas corps avec le reste du poème.

(2) On trouvera d'excellents modèles de canevas et de plans synoptiques dans l'ouvrage de M. J. Condamin : *La Composition française* (Vitte, Lyon), et dans *La Composition française*, de M. l'abbé S. Verret (Poussielgue, Paris).

CHAPITRE IV

DES TRANSITIONS.

Art. I. Définition et difficultés des transitions.

Il ne suffit pas que le plan d'une œuvre soit nettement arrêté dans l'esprit de l'écrivain, il faut encore rendre ce plan sensible pour le lecteur. C'est à quoi servent les transitions.

Définition. — *Les transitions sont des idées intermédiaires, destinées à exprimer le rapport qui existe entre deux idées plus importantes ou deux groupes d'idées*. Les points d'attache entre nos pensées sont infiniment variés ; les principaux sont les rapports de cause à effet, la ressemblance, la différence, l'opposition, la coexistence dans le temps ou dans l'espace, etc.

Oreste demande à Pyrrhus qu'on livre Astyanax aux Grecs :

> Et dans toute la Grèce il n'est point de familles
> Qui ne demandent compte à ce malheureux fils
> D'un père ou d'un époux qu'Hector leur a ravis.
> *Et qui sait ce qu'un jour ce fils peut entreprendre ?*
> Peut-être dans nos ports le verrons-nous descendre,
> Tel qu'on a vu son père, embraser nos vaisseaux,
> Et, la flamme à la main, les suivre sur les eaux (1).

Et qui sait ce qu'un jour ce fils peut entreprendre? Voilà le pont entre le passé et l'avenir ; voilà la phrase

(1) Racine, *Andromaque*, Act. I, sc. II, v. 161.

qui permet à l'esprit d'aller des maux que les Grecs ont soufferts à ceux dont ils sont menacés.

Quelquefois, au lieu d'être annoncée par une phrase entière ou une simple proposition, la transition est indiquée par un ou deux mots : *mais*, *bref*, *au reste*, *cependant*, *d'ailleurs*, *c'est pourquoi*, etc. Dans une fable de La Fontaine, l'hirondelle s'adresse ainsi à de petits oiseaux :

Demeurez au logis ou changez de climat :
Imitez le canard, la grue et la bécasse.
Mais vous n'êtes pas en état
De passer comme nous les déserts et les ondes,
Ni d'aller chercher d'autres mondes;
C'est pourquoi vous n'avez qu'un parti qui soit sûr :
C'est de vous renfermer aux trous de quelque mur (1).

Des deux conjonctions *mais*, *c'est pourquoi*, l'une indique une objection, l'autre, une conséquence. Elles nous avertissent que nous abordons chaque fois un nouvel ordre de pensées.

Difficultés dans l'emploi des transitions. — L'art des transitions n'est pas aussi aisé qu'on pourrait le croire. Joubert a dit : « Il y a dans la langue française de petits mots dont personne ne sait rien faire. » Bien des gens emploient à contre-temps les *si*, les *mais*, les *car*, les *en effet* ; ils ignorent le sens précis de ces « petits mots », si nécessaires pour marquer l'enchaînement des idées. D'autres en abusent, et leurs phrases s'avancent pesamment, empêtrées dans un attirail de conjonctions ou d'adverbes. D'autres, pour ne point paraître pédants, les suppriment tout à fait; leur style prend alors une allure saccadée, aussi

(1) La Fontaine, *Fables*, l. I, f. VIII. L'Hirondelle et les petits Oiseaux.

pénible pour le lecteur que la lourdeur raisonneuse. Le développement avance par bonds et par heurts; il semble qu'on passe d'une phrase à l'autre par une sorte de casse-cou.

Art. II. — Qualités des transitions.

1° Transitions naturelles. — Les transitions doivent être *naturelles*, par conséquent représenter un rapport logique et intime entre les idées. Quand elles sont fondées uniquement sur les mots, ou qu'elles unissent les idées par les petits côtés et par la surface, non d'après les attractions les plus fortes, elles sont *artificielles*. Il faut éviter ces transitions qui sont destinées à donner l'illusion de la logique, mais qui, en fait, ne trompent pas un lecteur sérieux. V. Hugo n'a-t-il pas été dupe des mots dans ce vers?

> Car le *mot* c'est le *Verbe*, et le *Verbe* c'est *Dieu*. (1)

Verbe est pris ici dans deux sens absolument différents et étrangers l'un à l'autre; il ne peut donc servir d'intermédiaire entre le *mot* et *Dieu*. Cette façon de jouer sur certains termes rappelle le fameux raisonnement de Sganarelle, où la répétition des mêmes vocables crée les associations d'idées les plus saugrenues (2).

(1) V. Hugo, *Les Contemplations*, 1er vol., VIII.

(2) *Don Juan*, acte V, sc. II « Sachez, Monsieur, que tant va la cruche à l'eau, qu'enfin elle se casse; et comme le dit fort bien cet auteur que je ne connais pas, l'homme est en ce monde ainsi que l'oiseau sur la branche; la branche est attachée à l'arbre; qui s'attache à l'arbre suit les bons préceptes; les bons préceptes valent mieux que les belles paroles; les belles paroles se trouvent à la cour; à la cour se trouvent les courtisans; les courtisans suivent la mode; la mode vient de la fantaisie; la

Les transitions artificielles ne sont pas toujours aussi absurdes. Fréquemment on établit, à grands frais d'ingéniosité, des liens entre des objets qui n'en comportent pas, ou l'on néglige des rapports vrais et naturels, pour s'arrêter à des rapports sans importance. Boileau est tombé dans ces deux défauts.

Au second chant de son *Art poétique*, c'est à l'aide de comparaisons (1), qu'il passe de l'élégie à l'ode, de l'ode à l'épigramme, de l'épigramme au madrigal. Outre le défaut d'être monotones et banales, ces comparaisons ont encore l'inconvénient d'être des trompe-l'œil, et de prétendre unir des choses qui n'ont entre elles aucune liaison. L'élégie, l'épi-

fantaisie est une faculté de l'âme; l'âme est ce qui nous donne la vie; la vie finit par la mort; la mort nous fait penser au ciel; le ciel est au-dessus de la terre; la terre n'est point la mer; la mer est sujette aux orages; les orages tourmentent les vaisseaux; les vaisseaux ont besoin d'un bon pilote; un bon pilote a de la prudence; la prudence n'est pas dans les jeunes gens; les jeunes gens doivent obéir aux vieux; les vieux aiment les richesses; les richesses font les riches; les riches ne sont pas pauvres; les pauvres ont de la nécessité; nécessité n'a point de loi; qui n'a point de loi vit en bête brute, et, *par conséquent*, vous serez damné à tous les diables. »

(1) Ch. II, v. 38 :

> *D'un ton un peu plus haut*, mais pourtant sans audace,
> La plaintive élégie, etc.

v. 58 :

> *L'ode, avec plus d'éclat* et *non moins d'énergie*,
> Élevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,
> Entretient dans ses vers commerce avec les dieux.

v. 103 :

> *L'épigramme, plus libre en son tour plus borné*,
> N'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné.

v. 143 :

> Le madrigal, *plus simple* et *plus noble* en son tour,
> Respire la douceur, la tendresse et l'amour.

On n'est pas peu étonné de voir ces transitions citées, comme des modèles, par M. A. Filon (*Élém. de Rhétor. franç.*, p. 59).

gramme, le madrigal (1) n'ont rien de commun, sinon d'être des genres secondaires de poésie. Par là ils se rattachent à l'idée générale du second chant, lequel traite précisément des genres secondaires Boileau aurait dû faire cette réflexion, et ne pas se donner autant de mal pour chercher des points de rencontre qui n'existent pas (2).

Au troisième chant, l'absence de logique dans les transitions est plus sensible encore. Boileau y examine successivement la tragédie, l'épopée, la comédie. La tragédie et l'épopée sont associées, à cause de leur ton noble et élevé; la comédie vient ensuite, en vertu d'un contraste : le plaisant s'oppose au sévère. Cet ordre est tout de surface : il y a entre la tragédie et la comédie des rapports autrement profonds et sérieux qu'un simple rapport d'opposition. L'une et l'autre sont des formes de la poésie dramatique; leur histoire et leurs destinées sont communes. Elles ne peuvent donc être séparées. Il fallait débuter par l'épopée, qui est la première en date, et continuer par le théâtre. La transition eût été naturelle; tandis que c'est encore

(1) C'est à dessein que nous omettons l'ode, rangée à tort par Boileau dans les genres inférieurs. L'ode est la plus haute expression de la poésie lyrique : elle a sa place à côté de l'épopée, dans les grands genres.

(2) Pour avoir voulu constamment établir des liaisons entre des idées qui n'en demandaient pas, Boileau voyait dans les transitions « le plus difficile chef-d'œuvre de la poésie » Boileau exagérait. Quand la conception est forte et que l'œuvre se dresse d'un seul jet, les transitions ne sont pas chose ardue. Elles sont la manifestation de l'ordre intérieur et naissent des pensées mêmes. Mais quand l'invention faiblit, ce qui est arrivé souvent à Boileau, on souffre mort et passion, pour faire des raccords et donner à l'œuvre une apparence de cohésion. L'unité réelle et vivante est absente.

par une comparaison et comme par un fil ténu, que l'auteur essaie de relier l'épopée à la tragédie ;

> *D'un air plus grand encor* la poésie épique,
> Dans le vaste récit d'une longue action,
> Se soutient par la fable et vit de fiction.

Parmi les transitions artificielles, il faut ranger ces transitions banales qui servent à toutes les fins et n'apprennent rien. Telles sont les locutions *non seulement...* ; *mais encore...* ; *il nous reste à parler de...* ; *venons maintenant à...*

Ces formules toutes prêtes indiquent que nous passons d'une idée à une autre, ce dont le lecteur s'aperçoit aisément ; elles ne montrent pas, et cela seul est nécessaire, en vertu de quel rapport (opposition, conséquence) s'opère ce passage. Sans doute, des auteurs illustres ont eu recours à de semblables formules, soit dans des écrits familiers, où il s'agissait de conserver au style un air d'abandon, soit dans des œuvres oratoires ou didactiques, lorsqu'ils voulaient marquer la séparation des parties et soulager l'attention du lecteur ou de l'auditeur.

Bossuet a dit :

> *Venons* maintenant aux qualités de l'esprit (1).

Et Cicéron :

> *Venio nunc ad voluptates agricolarum.* « *J'en viens* maintenant au bonheur des laboureurs (2). »

Mais l'exception n'est pas la règle.

2° Variété. — Les transitions naturelles seront nécessairement variées. Si elles naissent des idées

(1) Bossuet, *Oraison funèbre de Condé.*
(2) Cicéron, *De Senectute.*

elles-mêmes, si elles ne sont que la traduction d'un sentiment de l'âme, elles seront diversifiées à l'infini, comme les idées et les sentiments. Ce sera tantôt une exclamation :

Nous déplorerons éternellement... qu'une princesse si chérie de tout l'univers ait été précipitée dans le tombeau, pendant que la confiance de deux grands rois l'élevait au comble de la grandeur et de la gloire.

La grandeur et la gloire! Pouvons-nous encore entendre ces noms dans le triomphe de la mort (1)?

tantôt une interrogation :

Mais puis-je oublier celui que je vois partout dans le récit de nos malheurs (2)?

tantôt une correction :

Mais où m'emporte mon zèle, si loin de mon triste sujet (3)?

ou une apostrophe :

Quand il eut bien fait voir l'héritier de ses trônes
Aux vieilles nations comme aux vieilles couronnes,
Éperdu, l'œil fixé sur quiconque était roi,
Comme un aigle arrivé sur une haute cime,
Il cria tout joyeux avec un air sublime :
« L'avenir! l'avenir! l'avenir est à moi! »

Non, *l'avenir* n'est à personne!
Sire! l'avenir est à Dieu!
A chaque fois que l'heure sonne,
Tout ici-bas nous dit adieu (4).

3° Sobriété. — Il faut employer les transitions

(1) Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre.*
(2) Id. *Oraison funèbre de Le Tellier.*
(3) Id. *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre.*
(4) V. Hugo, *Les chants du crépuscule,* — Napoléon II.

d'une main légère et discrète. Les *mais*, les *cependant*, les *en effet*, trop multipliés, donnent au style un air de lourdeur et de pédantisme. On peut poser en principe que si le rapport d'une idée à l'autre n'est pas trop éloigné, et se trouve en quelque sorte pressenti par le lecteur, la transition est inutile.

Toutefois, quand il est question de discuter, de prouver ou d'instruire, comme dans la dissertation philosophique et le sermon, les mots et les phrases de liaison seront plus fréquents. En pareille matière, il importe que le lecteur et l'auditeur distinguent tous les anneaux du raisonnement. Au contraire, dans les œuvres d'imagination et de sensibilité, on peut omettre des transitions qui, ailleurs, seraient utiles. On conserve alors au style la fougue de la passion, ou la fantaisie du rêve. Les sentiments et les tableaux se succèdent sans régularité extérieure, mais avec cette logique du cœur ou de l'imagination, qui n'est pas toujours celle de la raison froide et raisonnante. Ainsi l'entendait Boileau, lorsqu'il disait de l'ode pindarique :

> Son style impétueux souvent marche au hasard;
> Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

Le hasard et le beau désordre sont au dehors; mais l'ordre est au dedans (1). Rien d'instructif, à cet égard,

(1) C'est ainsi, croyons-nous, qu'il faut interpréter ces deux vers. Boileau, le poète et le prédicateur de la raison (*aimez donc la raison...*) n'a pas pu faire le panégyrique de la confusion et du chaos! Qu'il ait ignoré, et son siècle avec lui, la constitution savante de l'ode pindarique, et que, conséquemment, il ait vu dans le lyrique thébain plus d'impétuosité d'essor qu'il n'y en a réellement, cela n'est pas douteux. De là à prôner *la marche au hasard,* non dans un sens hyperbolique,

comme le monologue d'Hermione, au cinquième acte d'*Andromaque*. Hermione, partagée entre l'amour et la vengeance, se porte vers un sentiment, pour rebondir soudain vers le sentiment opposé, lequel, à son tour, est brusquement remplacé par le premier. Ces revirements subits, sans suite apparente, obéissent pourtant à un ressort intérieur, qui n'est autre que la fierté outragée, mais aimante.

CHAPITRE V

DES DIVERSES ESPÈCES DE PLAN.

Il serait illusoire de vouloir donner une recette infaillible pour tracer un plan, et de prétendre imposer un moule unique dans lequel on jetterait toutes les idées. L'arrangement des matériaux d'un ouvrage diffère suivant les genres que l'on traite et le tour d'esprit ou la fécondité de l'écrivain.

Le plan varie suivant les genres littéraires. — Une lettre admet un abandon, une marche libre, qu'exclut la dissertation. La lettre étant une conversation par écrit, il sera bon de laisser trotter la plume, *la bride sur le cou*. Mais il ne faut pas entendre par là qu'on écrira à l'aventure et à bâtons rompus. Dans le genre épistolaire, comme dans la conversation, il y a toujours un certain ordre, autrement dit, un point de départ et un point d'arrivée, et un chemin (qui

mais au pied de la lettre, il y a loin. Nous savons aujourd'hui que Pindare avait un plan arrêté, et même une manière de patron, sur lequel il découpait ses odes.

n'est pas toujours le plus court) pour aller de l'un à l'autre.

D'autre part, un poème étendu, comme l'*Iliade*, aura des épisodes et des manières de digressions, qui ne seraient pas recevables dans une tragédie de Sophocle, ni, à plus forte raison, dans une ode d'Horace.

Le plan varie avec les écrivains. — L'économie d'un ouvrage dépend aussi du tour d'esprit de chacun. N'est-ce pas ce qui a lieu dans la vie ordinaire, où dix personnes, contant la même anecdote, arrangent les faits de dix façons différentes? L'un a été frappé par une circonstance, qui pour d'autres est restée inaperçue, et c'est autour de cette impression première qu'il distribue et organise l'ensemble du récit. Un autre, sous le coup de l'émotion, commence par la catastrophe finale, sauf à revenir sur les événements qui l'ont amenée. Il s'écriera avec Burrhus :

> Madame, c'en est fait, Britannicus expire (1),

et racontera ensuite cette mort (2).

Enfin, et cela est capital, on tracera son plan d'après la quantité de matériaux qu'on possède, d'après les richesses qu'on a amassées en explorant son sujet. Un cadre conçu *a priori*, sans égard à ce que peuvent nos forces, et sans avoir établi au préalable le bilan de nos trouvailles, risquerait de s'ajuster mal à nos idées et d'être trop vaste pour notre pauvreté d'invention. Il laisserait apercevoir des trous, des lacunes, et ne servirait qu'à faire ressortir nos prétentions et notre insuffisance.

(1) Racine, *Britannicus*, acte V, sc. IV.
(2) Racine, *Britannicus*, acte V, sc. V.

Principaux types de plan. — Quoiqu'infiniment divers, les plans sont réductibles à certaines catégories, dont voici les principales. Tantôt, on recherche la symétrie et, tout particulièrement, l'opposition des parties, ou la progression; tantôt, on se contente de l'ordre chronologique ou géographique, ou du plan rétrospectif; tantôt enfin, et c'est là le plan vraiment artistique, un ouvrage, souvent sans régularité apparente, tient son unité d'une idée ou d'un sentiment qui le traversent tout entier.

Plan symétrique. — Dans l'ordonnance *symétrique*, on s'applique à bien équilibrer les parties et à établir entre elles une correspondance qui plaît à l'esprit. Chateaubriand ouvre son roman d'*Atala* par la magnifique description du Meschascébé. Il décrit le courant du fleuve et, l'une après l'autre, chacune des deux rives. Les trois parties du tableau se répondent, comme en architecture, bâtiment central, pavillon de droite et pavillon de gauche.

La composition par contraste ou *antithèse* est une variété du plan symétrique. Bossuet, prononçant l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, examine d'abord ce que la mort a ôté à la princesse, puis ce qu'elle lui a donné. Voilà, s'opposant comme deux pôles extrêmes, les deux divisions du discours. « Cette composition élémentaire, qui tient plus du dessin que de la poésie (1), » est chère à Victor Hugo. Il en abuse; mais parfois il en tire des effets heureux.

Le *parallèle*, si fréquent chez les maîtres du dix-septième siècle, est une composition par antithèse : on y analyse les ressemblances et les différences de

(1) Ém. Faguet, *Études litt. sur le dix-neuvième siècle*, p. 207.

deux personnages, de deux époques. Ou bien le parallèle consiste en tableaux séparés, qui font pendants, comme deux médaillons. Telles sont, dans La Bruyère, les vigoureuses esquisses du riche et du pauvre, Giton et Phédon (1); ou bien, comme dans la comparaison entre Turenne et Condé, par Bossuet, on a deux portraits qui se superposent, en quelque sorte, qui se commencent, se poursuivent et s'achèvent en même temps, l'auteur ajoutant successivement un trait à l'un, puis un trait à l'autre.

C'est encore une espèce de plan symétrique que le plan par *progression*, dans lequel on distribue les événements d'un récit, les détails d'une description, suivant leur importance grandissante. Ainsi a fait Virgile, dans les *Géorgiques;* Chateaubriand a adopté cette ordonnance, dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. « Trois points qui forment centres, bien séparés, bien reliés aussi, en progression : Sparte, Athènes, Jérusalem ; la force antique, l'art antique, l'âme chrétienne; et, ensuite, malgré l'Égypte si attachante, et Carthage et ses souvenirs, et l'Espagne dont, paraît-il, il avait quelque chose de très intéressant à nous rapporter, il glisse vite, court la poste : il faut, après Jérusalem, que le reste du voyage n'ait que le caractère d'un épilogue (2). »

Plans chronologique et géographique. — Les faits ou les tableaux peuvent encore être rangés d'après leur succession dans le temps ou dans l'espace. A cette ordonnance se rapportent le plan *chronologique* et le plan *géographique*. L'un expose les événements à peu près dans l'ordre où ils se déroulent en réa-

(1) La Bruyère, *Les Caractères*, ch. v. Des Biens de fortune (à la fin).

(2) Ém. Faguet, *op. cit.*, p. 62.

lité; il suit le cours naturel des choses : tel est le plan de l'*Iliade;* l'autre décrit les pays au fur et à mesure qu'on les parcourt, et suivant leur position sur la surface du globe : cette disposition est surtout usitée dans les récits de voyage.

Plan rétrospectif. — Au plan chronologique s'oppose le plan *rétrospectif.* Ce dernier est plus artistique (1). L'auteur qui l'adopte nous jette, dès le début, au milieu des événements, au cœur même du sujet, sauf à nous expliquer ensuite, par un artifice ingénieux, les faits antérieurs. Telle est la marche suivie dans l'*Odyssée* et l'*Énéide*. Au commencement de l'*Odyssée*, le poète nous représente Télémaque dans l'île d'Ithaque. Le fils d'Ulysse va partir pour aller à la recherche de son père, qui erre sur les mers depuis plusieurs années. Plus tard, Homère suspendra habilement son récit, et reviendra aux aventures d'Ulysse qui ont précédé le départ de Télémaque.

Même dans de simples devoirs de collège, ce procédé est excellent, lorsqu'on peut l'appliquer. La narration y gagne en intérêt : la curiosité du lecteur y est piquée davantage, puisqu'il est transporté soudain en plein inconnu.

Plan artistique ou organique (2). — Les espèces de plan que nous venons d'énumérer, flattent l'œil, pour ainsi parler, et satisfont notre amour de la régularité. Cela suffit parfois, mais cela n'est pas un genre de composition très littéraire. Le

(1) Le plan rétrospectif suppose une connaissance réfléchie de l'art d'écrire, et une grande souplesse d'esprit. Aussi la différence de composition était un argument invoqué, dès l'antiquité, par les *chorizontes* (χωρίζω, je sépare), critiques alexandrins qui affirmaient que l'*Iliade* et l'*Odyssée* n'étaient pas de la même époque, ni du même auteur.

(2) Ce dernier mot est de M. Ém. Faguet, *op. cit.*

plan vraiment artistique est celui qui donne à un ouvrage une unité plus intime, en le faisant mouvoir autour d'une pensée ou d'un concert de pensées qui en sont l'âme. On a alors l'être vivant (ζῷόν τι) d'Aristote, où tous les organes, chacun avec sa forme différente et sa fonction propre, obéissent à un même principe intérieur et concourent à une fin unique.

Souvent « c'est une composition impalpable et invisible, qui tient à l'unité d'un sentiment discrètement répandu et fondu dans toutes les parties d'une œuvre non composée en apparence (1). » Si nous prenons les tableaux si variés et les nombreuses anecdotes de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, nous remarquons « que trois ou quatre sentiments règnent, circulent, reviennent par intervalles, qui donnent à ces scènes si diverses leur unité. L'insignifiance de l'homme devant les monuments de l'histoire, et la vanité même de ces monuments, qui sont des ruines, au sein de la nature éternelle et tranquille, voilà comme un des thèmes qui de temps à autre, et à propos, reparaissent pour relier et soutenir les brillantes variations du curieux, du voyageur et de l'artiste (2). »

Ce genre de composition convient surtout au théâtre et au roman, où les aventures les plus diverses se déroulent sous l'influence d'une passion qui les dirige, en même temps qu'elle les explique.

Le meilleur plan, ou plan idéal. — Quel que soit le plan adopté, il faut éviter de sacrifier l'ordre réel et logique à un ordre superficiel et factice, et ne pas rechercher la symétrie dans la composition, si

(1) Ém. Faguet, *op. cit.*, p. 216.
(2) Em. Faguet, *op. cit.*, p. 63.

elle ne se trouve pas dans les choses. Le meilleur plan est celui qui donne de l'ensemble d'une œuvre la vue la plus claire et la plus vraie. Le rapport de cause à effet, lorsque ce rapport existe, sera donc préférable au simple rapport de succession dans le temps ou de juxtaposition dans l'espace. Très souvent, des événements se suivent ou coïncident, qui n'ont entre eux aucune affinité réelle, et, réciproquement, des faits peuvent arriver à des moments ou dans des lieux différents, qui dérivent d'une même cause et ont droit à être réunis sous une même loi, dans un même chapitre.

Plans défectueux. — Trois grands historiens, Thucydide, Tacite, Voltaire, ont eu le tort de ne pas donner à leur œuvre une économie rationnelle et lumineuse.

Thucydide a divisé par étés et par hivers son histoire de la guerre du Péloponèse. Outre la monotonie et la sécheresse inséparables d'une semblable chronologie, la régularité en est factice, et la clarté trompeuse.

Entre deux incidents de guerre, l'auteur place les discussions de l'*agora*. Le lecteur est alors obligé de faire effort pour ne pas perdre de vue les événements militaires fréquemment interrompus. Au surplus, les discussions et les décisions politiques ont souvent leur explication et leur origine dans les années précédentes, leurs conséquences et leur contre-coup dans les années suivantes. Or, cet enchaînement de causes et d'effets est coupé à chaque instant par des descriptions de batailles. Il est donc malaisé de se former une idée d'ensemble, touchant la politique intérieure et extérieure de la Grèce, et l'action réciproque de l'une sur l'autre.

Même morcellement dans les *Annales* de Tacite, qui, lui, procède par années. Durant cette unité de temps, il raconte tout ce qui s'est passé à Rome et hors de Rome : intrigues du palais impérial, délibérations du Sénat, mouvement de la cité, au dedans; guerres, traités, révoltes des armées, au dehors. On est ainsi transporté brusquement de la Germanie à Rome, et de Rome en Asie, pour revenir, l'année suivante, en Germanie ressaisir le fil brisé des événements.

Dans *Le Siècle de Louis XIV*, Voltaire a voulu poursuivre jusqu'au bout la série des faits de même espèce, sauf à raconter ensuite les faits d'un autre ordre.

C'est d'abord le récit complet des guerres ; puis, les particularités et anecdotes du règne de Louis XIV; enfin, le gouvernement intérieur : justice, commerce, lois, sciences, arts et querelles religieuses. Un tel plan a un grave défaut. Ce n'est plus une histoire qu'on parcourt, mais plusieurs histoires parallèles, séparées comme par des cloisons étanches, et n'influant en rien les unes sur les autres. On saisit très bien la série des guerres, la vie de la cour, la suite du gouvernement intérieur; mais, comment chaque ensemble de faits de même nature agit sur un autre ensemble de faits; comment le besoin de subvenir à des guerres sans fin a pu modifier la gestion des finances; comment telle intrigue de cour a pu avoir des conséquences déplorables pour la politique intérieure et extérieure de la France; comment, en un mot, les rouages si divers de cette immense machine qu'on appelle un État, s'engrènent et dépendent les uns des autres, voilà ce que Voltaire ne nous montre pas, ou, du moins, voilà ce qu'il ne nous montre pas au moment où nous aurions besoin de le savoir.

Dans la vie, les faits ne s'écoulent pas ainsi en courants parallèles, les hommes ne marchent pas sans se coudoyer jamais. Comme dans la réalité, il y aura donc dans une histoire, ou dans un roman, des points de croisement, où aboutiront les événements les plus variés, où se rencontreront des personnages venus de lieux divers et occupés d'intérêts opposés. Événements et personnages se sépareront de nouveau, pour se retrouver encore, et ainsi de suite, jusqu'à la conclusion. On aura de la sorte plusieurs centres semblables à ces carrefours où convergent les chemins d'une forêt, qui de là se ramifient encore pour se réunir plus loin. Les espaces compris entre un point d'intersection et un autre, formeront les grandes divisions de l'ouvrage. Ces divisions embrasseront des unités de temps assez étendues, plusieurs années même, afin de ne pas morceler le récit, et de nous offrir des vues d'ensemble, des tableaux complets, quoique partiels. L'histoire de la guerre du Péloponèse, par exemple, au lieu d'être émiettée en hivers et en étés, se partagera tout naturellement en trois phases bien distinctes, bien caractérisées par les différents théâtres de la lutte, et par les différents hommes qui eurent la haute main sur la politique

La première phase s'étendra du début des hostilités à la paix de Nicias (431 à 421). Elle se subdivisera en deux périodes, dont l'une est remplie par le génie de Périclès, et l'autre par l'activité turbulente du démagogue Cléon et par Nicias.

La deuxième renfermera d'abord cette époque d'hostilités sourdes et déguisées, qui succédèrent à la paix de Nicias, puis l'expédition de Sicile, que fit décréter Alcibiade et qui se termina par la défaite des Athéniens (421 à 413).

La troisième ira de la guerre de Décélie à la prise d'Athènes (413 à 404).

CHAPITRE VI

DU MOMENT FAVORABLE POUR TRACER LE PLAN.

Le plan suppose une méditation antérieure. — Le plan doit sortir du sujet lui-même, et ne pas être un cadre factice, un lit de Procuste, où l'on introduit de force des idées qui s'y adaptent tant bien que mal. Dès qu'un sujet nous est proposé, ou a été choisi par nous, commençons par nous recueillir et par méditer. Grâce à la réflexion, il s'opère dans l'esprit un travail fécond. L'idée générale à développer, en tombant dans notre cerveau, va, par une série d'ondulations analogues à celles que produit la pierre qui tombe dans l'eau, éveiller d'autres idées assoupies. Celles-ci se lèvent du fond de notre esprit, s'associent, se combinent; des images naissent et se colorent; des fragments de phrase sonnent à notre oreille. On est étonné de voir une matière qui, de prime abord, semblait *infertile et petite*, s'accroître, s'enfler, foisonner de détails. C'est alors le moment de mettre de l'ordre dans cette végétation luxuriante. Quelques idées qui émergent formeront les centres principaux; d'autres, moins importantes, se placeront autour; enfin, on laissera retourner dans la nuit du néant celles qui sont apparues à la faveur d'associations bizarres, et qui ne tiennent pas au sujet.

Il sera sage de marquer sur le papier les divisions

et subdivisions de l'ouvrage. De la sorte, à mesure que l'édifice s'élèvera, on en aura le dessin sous les yeux : on sera sûr de mettre chaque pensée à sa place et de n'en oublier aucune. Ce canevas tracé, il faut passer immédiatement à la rédaction et se mettre à écrire. A temporiser, l'inspiration se refroidit, ou l'on s'expose à être pris de court, lorsqu'on a, comme au collège ou dans les examens, un temps limité. Les élèves attendent souvent, pour laisser courir leur plume, d'avoir une vue nette des moindres détails. C'est tenter l'impossible et perdre un temps précieux. Le génie seul a cette vue complète, à laquelle rien n'échappe. Pour le commun des hommes, auquel, jusqu'à preuve évidente du contraire, nous devons croire que nous appartenons, les menus traits du dessin disparaissent dans une sorte de pénombre, tant que l'œuvre n'a pas commencé à prendre corps. En retour, à mesure que nous écrivons, nous distinguons mieux les plus légères lignes du plan ; grâce aux mots et aux phrases où se fixe notre pensée, nous voyons plus clair. Parfois, chemin faisant, comme l'esprit ne cesse de comparer et de scruter, une idée nouvelle surgit, importante, essentielle, qui nous oblige à bouleverser l'ordonnance primitive ; ou bien nous trouvons à loger un détail que nous ne savions où glisser, et qui, attendant sa place définitive, flottait au-dessus du cadre.

Notre travail achevé, une revision attentive et à froid nous obligera encore à en retoucher certains points, quelquefois même à en modifier considérablement l'économie. Telle pensée, telle partie, qui, dans le bouillonnement du premier jet, avait paru bien en situation, réclamera, à un nouvel examen, une autre destination. Nous éprouverons la justesse

de cette remarque : « La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu'il faut mettre la première (1). » Souvent, en effet, c'est après un devoir fini, qu'on tient le début convenable ; c'est après un volume terminé, qu'on trouve la préface.

CHAPITRE VII

DES PROCÉDÉS DE DÉVELOPPEMENT, OU LIEUX COMMUNS.

Définition. — Dans la recherche des idées accessoires, qui servent à expliquer une idée plus importante, l'esprit suit des voies nettement tracées et emploie des moyens parfaitement définis, qu'on appelle lieux communs. *Les lieux communs sont des points de vue généraux sous lesquels on peut envisager toutes les questions, des procédés d'amplification qui conviennent à tous les sujets* (2). De nos jours, ils ont été dépréciés à l'excès. Si on les présente comme des recettes magiques, qui suppléent l'inspiration absente, le discrédit en est mérité. Les anciens rhéteurs étaient, sans doute, trop portés à les considérer comme des sources d'idées, comme des répertoires de preuves, propres à rendre éloquent le

(1) Pascal, *Pensées*, édition Havet, art. VII, 28.

(2) Le mot *lieu commun* a une autre acception. Il a fini par signifier soit une idée banale et rebattue, comme celle-ci : *Il est beau de mourir pour son pays*, soit un sujet mille fois traité : *coucher de soleil, description du printemps*; idées et sujets auxquels on s'était habitué, dans les écoles, à appliquer les procédés de développement compris sous le nom de lieux communs.

premier venu. D'aucuns avaient là-dessus la suffisance du charlatan de La Fontaine : ce charlatan

Se vantait d'être
En éloquence un si grand maître,
Qu'il rendrait disert un badaud,
Un manant, un rustre, un lourdaud;
« Oui, Messieurs, un lourdaud, un animal, un âne.
Que l'on m'amène un âne, un âne renforcé,
Je le rendrai maître passé (1). »

Utilité des lieux communs. — Si l'on voit dans les lieux communs ce qu'ils sont réellement, des directions générales de la pensée, le dédain à leur égard ne se justifie plus. Envisagés ainsi, ils sont les lois constitutives de l'intelligence humaine, et, sous un nom fort vieux, se cachent des méthodes très en faveur aujourd'hui, à savoir l'analyse qui décompose un tout en ses parties, et la comparaison qui examine les tenants et aboutissants d'un sujet. Ne cherchons donc dans les lieux communs que des formes d'amplification, des moules variés, et rien de plus. Voilà pourquoi nous en parlons dans la disposition, et non dans l'invention, ainsi qu'on le fait ordinairement.

Division générale des lieux communs. — Tout développement littéraire est tiré d'une idée qu'on creuse par la réflexion, ou des relations que cette idée soutient avec d'autres. Aussi a-t-on divisé les lieux communs en *intrinsèques* (*intra*, dedans), quand les détails sont pris au cœur même du sujet, et en *extrinsèques* (*extra*, dehors), quand ces détails ne font pas partie intégrante du tout, et ne s'y rapportent qu'indirectement.

(1) La Fontaine, *Fables*, l. VI, f. XIX.

Nombre des lieux communs. — Les anciens distinguaient neuf catégories de lieux communs : la *définition*, l'*énumération des parties*, la catégorie du *genre et de l'espèce*, les *circonstances*, les *antécédents et les conséquents*, la *cause et l'effet*, les *semblables*, les *contraires*, les *choses qui répugnent entre elles* (1).

Les trois derniers sont des lieux communs extrinsèques. Un court examen nous convaincra que ces mots, dont quelques-uns ont un air rébarbatif, ne renferment rien que de simple et de sensé.

La définition. — La définition consiste à choisir, parmi les propriétés d'une idée, celles qui conviennent le mieux à la thèse que l'on veut établir, dans un discours, ou à l'impression que l'on veut produire, dans un écrit, en général. Il y a donc la définition oratoire et la définition littéraire. L'une et l'autre se ressemblent en ce qu'elles ne font pas le tour de l'idée, mais en manifestent seulement l'aspect qui a le plus frappé l'esprit. Elles sont donc incomplètes et inexactes de parti pris.

Définition oratoire. — Quand le vieil Horace, entreprenant de défendre son fils, s'écrie :

Aimer nos ennemis avec idolâtrie,
De rage en leur trépas maudire la patrie,
Souhaiter à l'État un malheur infini,
C'est ce qu'on nomme crime et ce qu'il a puni.

il fait une définition oratoire. Dans *ce qu'on nomme crime*, il ne considère que le crime de lèse-patrie, et même, en l'espèce, il ne prend que les traits qui

(1) Les antécédents et les conséquents sont des circonstances ; cette division a donc quelque chose de factice. Nous la maintenons cependant, afin que les élèves n'ignorent pas une terminologie qu'on rencontre dans tous les traités de rhétorique.

s'appliquent au besoin de la défense. Il omet une circonstance atténuante, à savoir que Camille, maudissant son pays, était égarée par la douleur. A cette définition l'adversaire aurait pu en opposer une autre d'égale force, et prétendre que c'était toujours un crime pour un frère de tuer sa sœur, surtout lorsqu'elle était rendue inconsciente par le désespoir.

Définition littéraire. — Dans la définition littéraire, l'écrivain ne retient d'une idée que les propriétés dont il a été touché, et qui conviennent le mieux à son sujet. Pour Pascal, l'homme « est un roseau pensant » ; pour Lamartine,

L'homme est un Dieu tombé qui se souvient des cieux.

Définition philosophique. — La définition philosophique diffère des précédentes en ce qu'elle est complète et impersonnelle ; elle s'efforce de vider une idée de tout son contenu. Pour le philosophe, l'homme est un animal raisonnable ; rien de moins, rien de plus.

Il est des cas où la définition, soit oratoire, soit littéraire, doit viser à être philosophique : c'est lorsqu'elle est le point de départ d'une démonstration, dans une dissertation ou une discussion. Il faut qu'elle tâche alors d'être exacte et élégante. Car, si la base du raisonnement est ruineuse, le raisonnement lui-même est caduc et sans portée. Que de discussions en pure perte seraient évitées, si l'on s'entendait, au préalable, sur l'objet de la dispute, si l'on partait de bonnes et solides définitions ! Souvent, après de grands frais d'arguments, on s'aperçoit finalement qu'on avait toujours été d'accord, mais qu'on s'était bien gardé de s'expliquer, au début, et de se placer sur un terrain commun.

La Bruyère, voyait dans l'art de définir l'une des deux qualités qui font l'écrivain : « Tout l'esprit d'un auteur consiste à bien définir et à bien peindre (1). » Et Voltaire, commentant cette pensée, ajoutait : « Image et précision, ces deux mots sont tout un traité de rhétorique. »

Définition étymologique. — La simple définition étymologique peut aider merveilleusement à l'intelligence du sens d'un mot, et par conséquent, à la précision dans le style. « Que de vérités hautes, consolantes, pratiques, gisent à fleur de langage, déposées là par la sagesse naturelle ou par la foi! Le mot *défunt* rappelle une fonction responsable; *un cimetière* (2) est un champ, où l'on dort; ce titre à lui seul promet le réveil, l'immortalité. La mort est *un trépas*, un simple passage (3). » Quand Sainte-Beuve appelle le professeur *un homme qui sait lire et qui apprend à lire*, si l'on se reporte à l'étymologie, où le sens primitif de *lego* est *parcourir*, *choisir*, *cueillir*, les professeurs deviennent, dans l'ordre littéraire, « des pasteurs d'enfants », selon la délicate comparaison de Joubert; ils indiquent « les eaux pures, les herbes salutaires et les poisons » :

Non insueta graves tentabunt pabula fœtas,
Nec mala vicini pecoris contagia lædent (4).

L'énumération. — Dans l'énumération on passe

(1) La Bruyère, *Les Caractères*, ch. I. Des ouvrages de l'esprit.
(2) Κοιμητήριον : lieu de repos.
(3) R. P. Longhaye, *op. cit.*, p. 155.
(4) « Des pâturages inconnus ne rendront pas malades les brebis qui vont être mères; la contagion du mal auquel est en proie le troupeau voisin, ne les atteindra pas. » Virgile, 1re *Églogue*

en revue les parties d'un ensemble. Lamartine prête aux Épicuriens ce langage :

Insensé, diront-ils, que trop d'orgueil abuse,
Regarde autour de toi ; *tout* commence et *tout* s'use ;
Tout marche vers un terme, et *tout* naît pour mourir.

Voici maintenant l'énumération de ce que renferme ce mot *tout* :

Dans ces prés jaunissants tu vois la fleur languir ;
Tu vois dans ces forêts le cèdre au front superbe
Sous le poids de ses ans tomber, ramper sous l'herbe ;
Dans leurs lits desséchés tu vois les mers tarir ;
Les cieux mêmes, les cieux commencent à pâlir !
Cet astre dont le temps a caché la naissance,
Le soleil, comme nous, marche à la décadence,
Et dans les cieux déserts les mortels éperdus
Le chercheront un jour et ne le verront plus (1).

La description. — Dans l'énumération les anciens rangeaient la description, qui consiste à peindre une scène de la nature, ou le cadre dans lequel se meut un personnage. A la différence des modernes, les poètes et les prosateurs de l'antiquité ne décrivaient pas pour décrire ; chez eux, l'homme était le centre de tout. La nature ne servait que de décor ; c'était la personnalité humaine qui occupait le théâtre.

Il y a, chez Chateaubriand, nombre de descriptions qui sont des chefs-d'œuvre par l'heureux choix des traits et par la façon sincère et originale dont l'écrivain a su représenter la réalité ; tel est ce paysage attique.

J'ai vu du haut de l'Acropolis le soleil se lever entre deux cimes du mont Hymette ; les corneilles qui nichent autour de

(1) *Premières méditations poétiques.* V. L'immortalité.

la citadelle planaient au-dessous de nous; leurs ailes noires et lustrées étaient glacées de rose par les premiers reflets du jour; des colonnes de fumée bleue et légère montaient dans l'ombre le long des flancs de l'Hymette; Athènes, l'Acropolis et les débris du Parthénon se coloraient de la plus belle teinte de la fleur du pêcher; les sculptures de Phidias, frappées horizontalement d'un rayon d'or, s'animaient et semblaient se mouvoir sur le marbre par la mobilité des ombres du relief; au loin, la mer et le Pirée étaient tout blancs de lumière, et la citadelle de Corinthe, renvoyant l'éclat du jour nouveau, brillait sur l'horizon du couchant comme un rocher de pourpre et de feu (1).

Le portrait. — Quand la description a pour objet les qualités physiques ou morales d'un être animé, elle devient un *portrait.* Il est bon d'esquisser la physionomie et les gestes des héros d'un récit. On donne alors au lecteur le sentiment de la réalité, en même temps qu'on lui permet d'entrevoir l'âme au travers du corps: selon la réflexion de La Bruyère, un sot n'entre ni ne sort comme un homme d'esprit. Le portrait moral achèvera de révéler l'âme.

La Fontaine dépeint ainsi le Paysan du Danube :

Son menton nourrissait une barbe touffue;
Toute sa personne velue
Représentait un ours, mais un ours mal léché;
Sous un sourcil épais il avait l'œil caché,
Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre,
Portait sayon de poil de chèvre,
Et ceinture de joncs marins (2).

En quelques traits vigoureux le poète a décrit l'extérieur du personnage; déjà, sous cette rude écorce, nous devinons des sentiments à l'avenant, et nous ne

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*
(2) Fables, l. XI, f. VII.

sommes nullement surpris, quand le paysan parle au sénat romain avec tant de franchise.

Dans le portrait de Cromwell, Bossuet s'est exclusivement attaché aux qualités morales, qui seules importaient à son sujet, car seules elles expliquaient le succès du grand révolutionnaire anglais.

Le plus souvent les qualités physiques et morales sont habilement mêlées, comme dans ces crayons du cochet et du chat, par le souriceau de La Fontaine :

Le jeune coq est :

> ... *Turbulent* et *plein d'inquiétude*,
> Il a la voix perçante et rude,
> Sur la tête un morceau de chair,
> Une sorte de bras dont il s'élève en l'air,
> Comme pour prendre sa volée,
> Sa queue en panache étalée...

Le souriceau poursuit, et trace le portrait du chat :

> Sans lui j'aurais fait connaissance
> Avec cet animal qui m'a semblé *si doux* :
> Il est velouté comme nous,
> Marqueté, longue queue, une *humble contenance*,
> *Un modeste regard,* et pourtant l'œil luisant (1).

L'art suprême est de laisser les personnages se faire connaître eux-mêmes par leurs actions et leurs paroles. Dans le dialogue qui sert d'exposition à la Fable *les Deux Pigeons,* les deux interlocuteurs nous dévoilent eux-mêmes leur caractère, sans que le poète ait besoin d'intervenir. L'un est timide, casanier :

> L'absence est le plus grand des maux :

(1) *Fables,* l. VI, f. v. Le Cochet, le Chat et le Souriceau.

tremblant, superstitieux même :

...... Un corbeau
Tout à l'heure annonçait malheur à quelque oiseau.

d'un amour tendre et inquiet :

Je ne songerai plus que rencontre funeste,
Que faucons, que réseaux.

L'autre a l'humeur vagabonde :

Trois jours au plus rendront mon âme satisfaite:

(il n'en croit rien) ;
une pitié dédaigneuse pour son compagnon :

Je reviendrai dans peu conter de point en point
Mes aventures à mon frère ;
Je le désennuierai.

mais il a aussi une nature aimante ; il songe à l'agrément qu'apportera dans leur demeure le récit de ses voyages :

...... Mon voyage dépeint
Vous sera d'un plaisir extrême (1).

Le genre et l'espèce. — *Dans le lieu commun du genre et de l'espèce, tantôt on affirme d'un individu, ou de plusieurs* (l'espèce), *ce qui convient à toute une classe* (le genre), *ou bien l'on applique à un fait particulier une loi générale : c'est la déduction; tantôt on affirme de toute une classe ce qui convient à quelques individus, ou bien de quelques faits particuliers on dégage une loi générale : c'est l'induction.*

Le raisonnement du genre à l'espèce, et récipro-

(1) La Fontaine, *Fables*, l. IX, f. II.

quement, n'est donc qu'une sorte d'énumération par laquelle on conclut des parties au tout, ou du tout à l'une des parties. Dans ses sermons, Bossuet préfère recourir à la déduction : il part d'un point du dogme, ou d'un précepte de l'Évangile, et arrive, de conclusion en conclusion, à des applications pour chacun de ses auditeurs. Dans les oraisons funèbres, au contraire, il choisit un cas particulier, les vertus d'un roi, d'une reine, d'un grand personnage, afin d'en dégager une leçon pour tous les rois, et même pour tous les chrétiens : il procède par induction.

Le danger de ces sortes de raisonnements consiste dans les généralisations fausses d'où l'on part, ou auxquelles on aboutit, parce qu'on se fonde, dans les deux cas, sur des faits qui sont contredits par d'autres faits. C'est le sophisme de l'*énumération incomplète*, le plus fréquent de tous les sophismes. Dans un voyage en pays étranger, on rencontre un cocher grossier; on en conclut que tous les cochers du pays sont grossiers. Paris a été appelé la Babylone moderne; on en déduit qu'il n'y a pas d'honnêtes gens dans la capitale.

Les circonstances. — Les circonstances sont des faits accessoires qui précèdent, entourent ou suivent le fait principal. Elles sont donc *antécédentes*, *concomitantes*, ou *conséquentes*. Les rhéteurs distinguaient sept circonstances qu'ils avaient réunies dans ce vers :

Quis? Quid? Ubi? Quibus auxiliis? Cur? Quomodo? Quando? (1)

Un auteur moderne les a groupées dans la phrase suivante :

(1) Qui? Quoi? Où? Par quels moyens? Pourquoi? De quelle manière? Quand?

Jean V duc de Bretagne (cause ou agent) — a tué Olivier de Clisson (le fait) — au moment où il venait jurer la paix (temps) — dans son propre château (lieu) — pour satisfaire une passion insensée (motif) — en abusant de la confiance du connétable (moyen) — et en le prenant dans un guet-apens (manière).

Habilement choisies, les circonstances tirent un récit de l'abstraction, le localisent et l'animent. Dans *Athalie*, Josabeth décrit les circonstances au milieu desquelles elle arracha Joas à la mort (1), et nous fait ce tableau émouvant :

Hélas! l'état horrible où le ciel me l'offrit
Revient à tout moment effrayer mon esprit.
De princes égorgés la chambre était remplie.
Un poignard à la main, l'implacable Athalie
Au carnage animait ses barbares soldats,
Et poursuivait le cours de ses assassinats.
Joas, laissé pour mort, frappa soudain ma vue.
Je me figure encor sa nourrice éperdue,
Qui devant les bourreaux s'était jetée en vain,
Et, faible, le tenait renversé sur son sein.
Je le pris tout sanglant. En baignant son visage,
Mes pleurs du sentiment lui rendirent l'usage,
Et, soit frayeur encor, ou pour me caresser,
De ses bras innocents je me sentis presser (2).

Antécédents et conséquents. — Les *antécédents* sont les circonstances qui précèdent le fait principal ; les *conséquents*, celles qui le suivent. Il peut arriver qu'en un récit, l'événement important auquel tout aboutit comporte peu de développements ; c'est une catastrophe subite, une crise d'un instant, sur

(1) On remarquera que ce sont ici des circonstances concomitantes.

(2) Racine, *Athalie*, acte I, sc. 2.

laquelle on ne saurait insister. Mieux vaut laisser le lecteur à l'impression qu'il reçoit directement de la catastrophe elle-même. Mais il faut alors énumérer les antécédents. Parfois, dans cette énumération, l'écrivain paraît s'écarter du but, et nous emporter loin du sujet, lorsque brusquement, à un tournant, le dénouement surgit, d'autant plus émouvant qu'il était plus inattendu. Dans le récit de la mort de Turenne, Mme de Sévigné insiste sur les particularités qui ont précédé cette mort et, de préférence, sur celles qui permettaient le moins de la prévoir : âme sereine et calme du grand capitaine, qui ne dérange rien à ses habitudes et monte à cheval *après avoir mangé*, précautions qu'il prend pour n'être pas reconnu des ennemis et ne pas leur servir de cible, soins de son entourage pour écarter tout danger. De telles mesures de prudence rendent plus imprévu et plus tragique le malheur que tous les efforts humains sont impuissants à conjurer. Puis, en quelques mots d'une vérité poignante et d'un réalisme hardi, la marquise nous montre Turenne expirant : *il ouvre de grands yeux et la bouche, et demeure tranquille pour jamais.* Les conséquents sont énumérés rapidement : désespoir des témoins de cette scène, le petit d'Elbœuf qui se jette sur le corps de son oncle, le cadavre couvert d'un manteau et porté derrière une haie, et cette réflexion finale qui éclaire d'un jour lugubre l'horreur de la guerre : *mais il fallut se faire violence et songer aux grandes affaires qu'on avait sur les bras* (1).

Cette lettre d'un style uni et simple, toute de détails familiers et nus, sans exclamations ni figures de

(1) *Lettres de Mme de Sévigné*, t. IV, p. 96. (Les grands Écrivains de la France, Hachette.)

rhétorique d'aucune sorte, touche à la grande éloquence. Ainsi se vérifie l'observation de la Bruyère : « Amas d'épithètes, mauvaises louanges ; ce sont les faits qui louent et la manière de les raconter (1). »

Causes et effets. — Souvent les antécédents et les conséquents ont avec le fait principal un rapport plus étroit que celui de succession. Ils jouent le rôle de causes ou d'effets ; ils produisent un événement ou en dérivent. Ces circonstances ne doivent pas être négligées: elles sont nécessaires à l'intérêt et à l'intelligence du récit. Michelet, voulant raconter la folie de Charles VI, passe en courant sur la crise elle-même, et omet bien des détails repoussants qu'un réaliste de nos jours ne nous eût pas épargnés. Mais l'origine de cette folie : l'abandon, les soupçons et le naturel ombrageux de Charles VI, la chaleur étouffante de la journée, la vision de cet étranger qui se jette à la tête du cheval du roi, la lance royale qu'un page endormi laisse tomber sur le casque que portait un autre page, toutes les causes qui exercent une pression sur ce pauvre cerveau et contribuent à le faire éclater, voilà sur quoi l'historien a insisté (2).

C'est surtout dans la peinture des sentiments que l'analyse des causes et des effets est d'un grand secours. Lorsqu'on a dit : « Je souffre », ou : « Je suis heureux », il semble qu'on ait tout dit. Mais la genèse et les suites de cette tristesse et de cette joie, comment cette tristesse ou cette joie naît et crée à son tour d'autres sentiments, comment elles jettent sur les objets d'alentour une teinte lumineuse

(1) La Bruyère, *Les Caractères*, Des ouvrages de l'esprit.
(2) *Hist. de France*, t. V, p. 128 et suiv. (Marpon et Flammarion).

ou sombre, n'est-ce pas là une riche matière? Le fond de nos tragédies classiques et, en particulier, du théâtre de Racine, n'est guère autre chose qu'une succession d'états de l'âme, qui sortent les uns des autres.

Les modernes aiment à exposer non seulement l'action d'un sentiment sur un autre, mais encore l'influence du monde extérieur sur ces sentiments, influence que les écrivains du dix-septième et du dix-huitième siècles laissaient dans l'ombre. Cela nous explique l'importance, souvent exagérée, accordée dans les œuvres d'aujourd'hui aux détails matériels, à la description de la société et des lieux où les personnages ont vécu.

En énumérant les antécédents et les conséquents, les causes et les effets, il faut ne pas remonter trop haut et savoir s'arrêter à temps. A prendre les choses de trop loin, on court risque que le lecteur ne voie plus où nous voulons le conduire, et ne nous demande, impatienté, *de passer au déluge*. Si l'on insiste longuement sur les conséquences, on affaiblit l'impression finale. Dans les deux cas, l'œuvre perd en unité et en intérêt.

Les semblables. — *Les semblables comprennent les comparaisons, les exemples et les paroles célèbres, qui se rapportent au sujet et servent à donner plus de clarté aux idées, plus de force au raisonnement.*

La *comparaison* rapproche deux idées, ou deux objets, qui ont entre eux quelque rapport, afin de faire ressortir l'un par l'autre. Telles sont ces deux pièces de vers inscrites par Lamartine sur des albums :

> Le livre de la vie est le livre suprême
> Qu'on ne peut ni fermer ni rouvrir à son choix ;

Le passage attachant ne s'y lit pas deux fois,
Mais le feuillet fatal se tourne de lui-même :
On voudrait revenir à la page où l'on aime,
Et la page où l'on meurt est déjà sous nos doigts.

Sur cette page blanche où mes vers vont éclore,
Qu'un regard quelquefois ramène votre cœur!
De votre vie aussi la page est blanche encore;
Que ne puis-je y graver un seul mot : le bonheur.

Dans un raisonnement, la comparaison tire d'un cas particulier, ou de plusieurs, une conclusion qu'elle applique à un cas semblable.

Bourdaloue argumente ainsi contre l'homme qui nie la Providence :

Il croit qu'un État ne peut être bien gouverné que par la sagesse et le conseil d'un prince; il croit qu'une maison ne peut subsister sans la vigilance et l'économie d'un père de famille; il croit qu'un vaisseau ne peut être bien conduit sans l'action et l'habileté d'un pilote; et quand il voit ce vaisseau voguer en pleine mer, cette famille réglée, ce royaume dans l'ordre et dans la paix, il conclut sans hésiter qu'il y a un esprit, une intelligence qui y préside; mais il prétend raisonner tout autrement à l'égard du monde entier, et il veut que, sans Providence, sans prudence, sans intelligence, par un effet du hasard, ce grand et vaste univers se maintienne dans l'ordre merveilleux où nous le voyons. N'est-ce pas aller contre ses propres lumières et contre sa raison?

Les *exemples* historiques, les *paroles* des hommes célèbres, les *jugements* des esprits supérieurs sont aussi d'un puissant secours pour confirmer une assertion, pour étayer un raisonnement. Boileau écrit une épître à Racine sur l'utilité des ennemis. Pour établir que le mérite est souvent méconnu, il cite d'abord les pièces de Molière :

Avant qu'un peu de terre, obtenu par prière,
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière,
Mille de ses beaux traits, aujourd'hui si vantés,
Furent des sots esprits à nos yeux rebutés.
L'ignorance et l'erreur à ses naissantes pièces,
En habit de marquis, en robes de comtesses,
Venaient pour diffamer le chef-d'œuvre nouveau,
Et secouaient la tête à l'endroit le plus beau (1).

Puis il avertit son ami que l'envie et la haine sont les aiguillons du génie. Il apporte en preuve l'exemple de Corneille et celui de Racine lui-même :

Au Cid persécuté Cinna doit sa naissance;
Et peut-être ta plume aux censeurs de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits dont tu peignis Burrhus (2).

A quel merveilleux usage Bossuet, dans ses sermons et ses oraisons funèbres, n'a-t-il pas appliqué les textes de la Bible ?

Les contraires. — *Par les contraires, on met en regard d'une idée d'autres idées absolument différentes, qui servent de repoussoirs à la première, comme les ombres dans un tableau rendent plus vives les lumières.*

Dans les définitions, on a souvent recours aux contraires. Définir, c'est limiter, et un excellent moyen de limiter un objet, c'est d'abord de dire ce qu'il n'est pas, sauf ensuite à dire ce qu'il est. La Bruyère ne s'y est pas pris autrement pour peindre les avares :

De telles gens ne sont ni amis, ni citoyens, ni chrétiens, ni peut-être des hommes : ils ont de l'argent (3).

(1) Boileau, Ép. VII, à M. Racine, v. 20 et suivants.
(2) Ibid., v. 52-55.
(3) La Bruyère, *Les Caractères*.

Fléchier, exaltant le courage de Turenne, commence par opposer la fausse valeur à la vraie, puis il définit la vraie :

N'entendez pas par ce mot, une hardiesse vaine, indiscrète, emportée, qui cherche le danger pour le danger même, qui s'expose sans fruit et n'a pour but que la réputation et les vains applaudissements des hommes. Je parle d'une hardiesse sage et réglée, qui s'anime à la vue des ennemis; qui, dans le péril même, pourvoit à tout et prend tous ses avantages, mais qui se mesure avec ses forces; qui entreprend les choses difficiles, et ne tente pas les impossibles; qui n'abandonne rien au hasard de ce qui peut être conduit par la vertu, capable enfin de tout oser quand le conseil est inutile, et prête à mourir dans la victoire, ou à survivre à ses malheurs, en accomplissant ses devoirs (1).

Les choses qui répugnent entre elles. — *Les choses qui répugnent entre elles sont un lieu commun où l'on oppose à un fait que l'on nie, d'autres faits certains, qui sont en contradiction avec le premier et l'excluent forcément.* Hippolyte veut prouver à son père qu'il n'est pas coupable, envers Phèdre, du crime dont on l'accuse. Son passé irréprochable sera la réfutation d'une telle accusation :

Examinez ma vie et songez qui je suis.
Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes
Quiconque a pu franchir les bornes légitimes
Peut violer enfin les droits les plus sacrés :
Ainsi que la vertu, le crime a ses degrés.

Conclusion. — Les procédés de développement sont donc très nombreux. Mais deux observations

(1) Fléchier, *Oraison funèbre de Turenne.*

sont nécessaires sur la manière de les employer :

1° Il ne faut accorder les honneurs du commentaire qu'aux idées qui en valent la peine. Ce qui est peu important ou suffisamment clair, les pensées accessoires ou les vérités passées à l'état d'axiomes, ne doivent pas nous arrêter. Pour avoir amplifié à tout propos et hors de propos, les rhéteurs anciens ont discrédité le lieu commun.

2° Dans l'énumération, la description et le récit des circonstances, l'esprit de mesure est obligatoire :

Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire (Boileau).

Ne choisissons que les détails les plus expressifs; écartons tout ce qui n'ajoute rien à la force et à la beauté de l'idée; sinon, nous tomberons dans la prolixité et la phraséologie.

LIVRE QUATRIÈME

DE L'ÉLOCUTION OU STYLE

Définition. — *On appelle élocution ou style* (du latin *stilus*) *la manière personnelle dont chacun exprime sa pensée par le langage*. Chez les Latins, le *stilus* était un poinçon destiné à tracer des caractères sur des tablettes enduites de cire. Comme chacun avait son poinçon à soi, le mot n'a pas tardé à signifier la façon d'écrire particulière à un auteur (1).

CHAPITRE PREMIER

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LE STYLE.

Art. 1. — Le mot et l'idée.

Sens fixe des mots. — Le langage est le signe et non le véhicule de la pensée ; autrement dit, le mot renferme l'idée, non par sa vertu propre, comme l'enveloppe recouvre le fruit, mais par suite

(1) Quintilien, Tacite et Pline emploient *stilus* au sens français de « style ». Cicéron et les classiques, pour parler du style d'un orateur ou d'un écrivain, se servaient de l'expression *genus dicendi* (manière de s'exprimer).

d'une convention et à cause du sens que le commun des hommes y a attaché. Quand je prononce ces deux syllabes : *cheval*, ou ces deux autres : *sapin*, c'est l'usage qui me fait voir dans le premier groupe un animal, et dans le second, un végétal.

Sens variable. — Outre leur signification générale et nettement déterminée, les mots ont une signification particulière, non indiquée dans le dictionnaire, et dépendante des divers esprits. Chacun de nous emplit d'idées ou de sensations spéciales les expressions dont il se sert.

Prenons un mot au hasard, *montagne*, par exemple. Il a un sens bien défini par l'usage. Il désigne toute masse de terre et de rochers s'élevant à une certaine hauteur au-dessus du sol. Mais quelles images différentes il éveille chez un Parisien qui n'a vu que le mont Valérien, avec ses pentes boisées et arrondies, et chez un touriste qui, sur la route de Sallanches à Chamonix, a aperçu, se perdant dans les nuages, le mont Blanc, avec ses flancs glacés et déchiquetés!

Le mot, tel que le donne le dictionnaire, avec son sens principal et ses sens dérivés, n'est donc ni une photographie des objets, ni une notation exacte et mathématique de nos impressions : c'est plutôt une approximation, une sorte d'ébauche, qui attend de nous sa physionomie distincte, son attitude dernière. Le style est précisément l'art avec lequel un auteur groupe les mots et les combine, les éclaire et les renforce les uns par les autres, ou, au contraire, les éteint et les atténue, afin de rendre sensibles pour le lecteur telle nuance, tel caractère, que la pensée emprunte au tempérament, à l'éducation et à l'expérience de l'écrivain. Ainsi, avec les 27.000 vo-

cables que renferme le dictionnaire de l'Académie, et avec un nombre moindre encore, on peut traduire une infinité d'idées et de sentiments. « C'est parce que le langage n'exprime et ne fait paraître qu'une faible partie de ce monde subjectif, que l'art d'écrire est possible. Si le langage était l'expression adéquate de la pensée, et non un effort plus ou moins heureux vers cette expression, il n'y aurait pas d'art de bien dire. Le langage serait un fait naturel comme la respiration, la circulation, ou comme l'association des idées; mais grâce à cette imperfection, on fait effort à mieux saisir sa pensée dans tous ses contours, dans ses replis les plus intimes et à la mieux rendre, et l'on fait œuvre d'écrivain (1). »

Par quelques exemples il paraîtra mieux comment un mot prend un sens spécial, suivant le rayonnement qu'il reçoit du contexte ou d'une simple épithète, et suivant que ses entours le pressent et le resserrent, ou le laissent s'enfler et s'étendre.

Quand l'Hippolyte de Racine dit :

Le *jour* n'est pas plus pur que le fond de mon cœur (2).

(1) Arsène Darmesteter : *La vie des mots*, p. 72.
« Celui qui exploiterait le vocabulaire comme on exploite une carrière pour en tirer des pierres, qui prendrait les mots comme des blocs d'invariable dimension, de poids immuable, inaltérables et résistants, qu'on n'a qu'à poser côte à côte et par assises successives, n'écrirait jamais que sèchement, lourdement et sans justesse. Le sentiment du style est précisément le discernement délicat de l'élasticité des mots : il faut posséder, par un don naturel ou une patiente étude, le secret de cette sorte de manipulation chimique, qui, par la combinaison des mots, change la couleur, le parfum, le son, la nature même de chacun d'eux et pour obtenir un tout, homogène et simple en apparence, où les éléments associés n'ont souvent gardé aucune de leurs propriétés individuelles. » G. Lanson, *op. cit.*, p. 170.
(2) Racine, *Phèdre.*

et quand un poète moderne nous décrit un soir de carnaval à Paris :

Sur le pavé noirci les blafardes lanternes
Versaient un *jour* douteux, plus triste que la nuit,
Et, suivant au hasard ces feux vagues et ternes,
L'homme passait dans l'ombre, allant où va le bruit (1).

est-ce le même *jour* que le même mot nous fait voir à chaque fois?

Dans une de ses fables, La Fontaine nous montre un agneau sur le bord d'un ruisseau :

Un agneau se désaltérait
Dans le courant d'une *onde* pure (2).

Ailleurs, une hirondelle s'adresse à de petits oiseaux :

Mais vous n'êtes pas en état
De passer comme nous les déserts et les *ondes* (3).

Auguste, dans *Cinna*, parle de

Cet empire absolu sur la terre et sur l'*onde,* (4)

qui lui a coûté *tant de peine et de sang.*

Dans ces trois cas, le mot *onde* n'évoque-t-il pas en notre esprit trois images différentes? C'est d'abord une eau cristalline et limpide, un léger ruisseau qui court sur un lit de cailloux. Ensuite, lorsque l'hirondelle parle, nous avons la vision de la mer avec ses orages et ses tempêtes. Enfin, dans *Cinna*, c'est l'immensité liquide, couverte des flottes romaines, qui s'étend devant le regard de l'imagination.

(1) A. de Musset, *Lettre à Lamartine.*
(2) La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau,* Fables, l. I, f. x.
(3) Id. *L'Hirondelle et les petits Oiseaux* l. I, f. VIII.
(4) Corneille, *Cinna*, acte II, sc. I.

Qu'on juge par là de quelle infinité de sens et de quelle élasticité les mots sont susceptibles. Par là aussi se justifie l'observation de J. de Maistre : « Si tous les mots devaient être pris dans un sens rigoureux comme les noms de nombre, il deviendrait impossible d'écrire (1). »

Art. II. — Union du style et de la pensée.

En fait, le style ne se distingue pas de la pensée. — L'analyse distingue le mot et l'idée, le style et la pensée, mais cette distinction est purement théorique. Dans la pratique, la séparation entre les deux ordres de faits n'existe pas. La pensée n'a pas son existence à part, ses traits arrêtés, indépendamment du style, qui viendrait s'y ajouter, par surcroît, comme le vêtement sur le corps. Penser, c'est parler tout bas; parler, c'est penser tout haut : il n'y a pas là deux actes séparés. Ainsi l'ont entendu tous les maîtres (2).

(1) J. de Maistre, *Correspondance*. Nous expliquerons plus loin cette pensée de Pascal, qui paraît contredire celle de J. de Maistre : « Les langues sont des chiffres. »

(2) *Scribendi recte sapere est et principium et fons.*
(Horace, *Ars poet.*, v. 309.)
Bien penser est le principe et la source du bien écrire.

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.
(Boileau, *Art. poét.*, v. 152, 153.)

« Bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir, et bien rendre; c'est avoir en même temps de l'esprit, de l'âme et du goût (Buffon).

Il n'y a pas longtemps, M. Brunetière affirmait la même vérité avec beaucoup de force : « On se forme de l'éloquence ou du style une idée trop superficielle, comme d'une parure qui s'ajouterait à la pensée et qui s'y superposerait en quelque sorte, ainsi que la toilette s'ajoute à la beauté, pour la faire quelquefois valoir, mais le plus souvent pour l'enlaidir... Le

Preuve. — Si nous réfléchissons à ce qui se passe dans notre esprit, l'expérience nous apprend que le mot est indispensable pour donner à l'idée une parfaite netteté. Sans lui nos conceptions demeurent confuses et noyées dans une sorte de brouillard, qui nous empêche de les distinguer clairement en elles-mêmes d'abord, de leurs voisines ensuite. Combien de fois, dans la conversation, ne nous arrive-t-il pas de nous servir de phrases comme celle-ci : « Cet enfant n'est pas paresseux, il n'est pas mou, il est... mon Dieu! le mot m'échappe. » Tant que ce mot qui nous échappe, n'est pas trouvé, notre pensée reste flottante et indistincte; apparaît-il, aussitôt c'est comme un rayon qui, jaillissant de l'intimité de l'idée, l'illumine tout entière et en éclaire les moindres traits. L'étymologie confirme, sur ce point, l'expérience : pour rendre une idée, on emploie un *terme* (du latin *terminus*), c'est-à-dire quelque chose qui la *délimite* et l'achève.

style est surtout quelque chose de plus intérieur. Il n'est pas l'ornement, il n'est pas l'enveloppe ou le vêtement de l'idée; il est l'efflorescence, il est l'épanouissement de ce qu'il y a de plus intime, de plus profond, de plus involontaire, ou de plus inconscient dans notre façon de concevoir et d'entendre les choses dont nous parlons. On ne sépare pas la forme d'un grand écrivain du fond des idées qu'elle exprime; ils font corps, ils ne sont que l'envers et l'endroit l'un de l'autre; on les détruit quand on les distingue. » (*L'éloquence de Bossuet,* Conférence faite à Dijon le 15 avril 1894).

Leconte de Lisle « s'insurgeait contre la distinction entre le fond et la forme. L'idée, s'écriait-il, n'est pas derrière la phrase comme un objet derrière une vitre, puisqu'il est impossible de concevoir une idée qui soit pensée sans l'aide des mots. Penser, c'est prononcer une phrase intérieure, et les qualités de la pensée sont les qualités de cette phrase intérieure, et écrire, c'est tout simplement reproduire cette phrase. Donc, qui écrit mal pense mal. » (Cité par M. Henri Houssaye. Discours de réception à l'Académie française, 22 décembre 1895).

Conclusion. — On peut donc conclure avec un critique contemporain: « Une idée n'existe que par l'expression qu'on en donne, et c'est le style qui fait le prix des pensées (1). » Buffon n'exagérait rien : « Les ouvrages bien écrits sont les seuls qui passeront à la postérité (2). » Si les tragédies de Voltaire sont aujourd'hui si peu jouées et encore moins lues, malgré leur feu et leur mouvement, c'est que, — pour en donner la principale raison, car il y en a d'autres, — elles sont mal écrites. On a prétendu que le théâtre et le roman peuvent se passer de style, et on cite, à l'appui de cette assertion, les romans de Balzac. Il est vrai qu'un drame ou un roman, s'ils renferment une intrigue fortement nouée et des caractères vivants et vrais, peuvent, de ce chef, obtenir un succès passager, à la représentation ou à la lecture ; mais, sans le style, ce succès ne saurait être durable, car, seul, le style a une vertu de *conservation*.

Par conséquent, il importe à un auteur qui ambitionne autre chose qu'une immortalité viagère, de se rendre maître de sa langue, d'en connaître toutes les ressources et de savoir à fond l'art d'écrire. A cet égard, le commerce des grands écrivains nous sera d'un très grand secours. La lecture de leurs ouvrages nous meublera la mémoire de formes toutes prêtes pour nos conceptions ; elle nous fournira des couleurs pour toutes les nuances, des traits pour tous les contours ; elle nous montrera comment on dompte une langue rebelle, comment on l'assouplit et on la rend capable de traduire les grâces les plus insaisissables de la pensée et les délicatesses les plus fugitives

(1) Brunetière, *Nouvelles questions de critique*, p. 220.
(2) Buffon, *Discours sur le style.*

du sentiment. Enfin, de fréquents exercices achèveront de nous donner la sûreté et la promptitude de coup d'œil dans le choix des mots et des tours, l'aisance souveraine dans l'expression. Cicéron avait raison : pour l'apprenti écrivain, *la plume est le meilleur des maîtres* (1).

Art. III. — Le style et la personnalité de l'écrivain.

Dans quel sens le style est l'homme même. — Le style est chose essentiellement personnelle. Chacun de nous a sa manière de s'exprimer, comme il a sa manière de penser et de sentir. Un livre reproduira donc infailliblement le tour d'esprit, le genre d'imagination, le degré de sensibilité d'un auteur. Aussi bien existe-t-il autant de styles que d'individus : les physionomies ne sont pas plus variées. C'est dans ce sens que Buffon a dit : « Le style est l'homme même (2). »

Restrictions nécessaires. 1° *Dans la littérature en général.* — Aller plus loin et prétendre que, d'après Buffon, l'élocution est le miroir non seulement de la pensée, mais encore de l'âme tout entière; que l'œuvre est l'image du caractère, et que la manière d'écrire rappelle infailliblement la manière de vivre, c'est prêter gratuitement une erreur à Buffon (3). Un auteur peut mettre plus ou moins de lui-

(1) *Stilus optimus et præstantissimus dicendi effector ac magister.* La *plume* (seul mot qui corresponde au *stilus* des latins) est le meilleur et le premier artisan et maître en fait de style. *De Oratore*, I, 33.

(2) Buffon, *op. cit.*

(3) Pour avoir isolé, comme il arrive souvent, cette phrase du contexte, on s'est mépris sur son véritable sens. Dans le passage qu'on invoque, Buffon oppose le style aux idées. Un

même dans son livre ; mais jamais, ou presque jamais, il ne s'y met tout entier. Quelquefois même, il est tout autre dans ses ouvrages que dans sa vie. Non seulement le théâtre de Corneille, de Racine et de Molière, ne nous apprend rien sur le caractère de ces trois poètes ; mais il serait fait pour nous donner de leur personne l'idée la plus fausse, si nous ne les connaissions par ailleurs. Corneille, si fier par l'imagination et grand créateur de héros, a écrit la dédicace de *Cinna*, dédicace où il flatta outre mesure le Turcaret Montoron. « Il se baissa trop, cette fois, et frappa la terre de son noble front (1). » Racine, l'auteur de *Phèdre*, était un père de famille très rangé, point romanesque, de goûts même un peu bourgeois, qui aimait à *manger une carpe en famille*. Enfin, Molière, qui a composé *l'Amphitryon*, *Monsieur de Pourceaugnac*, et tant de farces d'une gaîté folle, était un hypocondriaque. Si nous considérons les prosateurs du dix-septième siècle, Bossuet a la parole « plutôt hautaine, le geste autoritaire, l'accent souverain et despotique ; la douceur est un des traits de son caractère (2). »

autre peut nous dérober nos idées, les traiter en sous-œuvre et se les approprier. Elles ne portent pas notre marque ; elles sont impersonnelles. On ne saurait, au contraire, nous enlever notre style ; car cela est bien à nous et fait partie de nous-même, comme notre physionomie et notre tempérament. Buffon est dans le vrai. A peine peut-on lui reprocher d'avoir diminué la valeur de l'idée et l'importance de l'invention. Dans les sciences, le nom de Newton et de Képler est resté attaché aux lois qu'ils ont démontrées les premiers. En littérature même, ce n'est pas un mince honneur à Guilhen de Castro d'avoir inspiré Corneille. Certaines analyses de passion, dans le théâtre de Racine, certaines maximes de La Rochefoucauld ont le mérite de vraies découvertes.

(1) Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*.

(2) F. Brunetière, *Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1888.

2° *Dans la littérature personnelle.* — Même quand nous abordons la littérature qu'on appelle personnelle, la poésie lyrique contemporaine, où un Lamartine, un Musset, mettent en vers leurs *confidences*, il est sage d'écouter ces enchanteurs avec un peu de méfiance. Les poètes obéissent au besoin d'idéalisation; c'est leur excuse et leur mérite. Ils racontent quelquefois plus, quelquefois moins, presque toujours autrement qu'ils n'ont fait. Les mémoires, les journaux intimes, les prétendues *confessions* à la Rousseau, ne doivent pas nous en imposer. « On ne se confesse jamais publiquement que des défauts ou des vices qu'il est presque glorieux d'avoir et dont l'usage du monde, s'il ne fait pas des vertus, fait au moins des qualités (1). »

Conclusion. — Rien de plus juste que cette réflexion d'un moraliste sagace : « Le mot si vrai de La Bruyère : Quelle mésintelligence entre l'esprit et le cœur! devrait nous aider à mieux distinguer entre l'âme et l'intelligence. L'esprit et le caractère se poursuivent toujours sans jamais s'atteindre : peu de gens ont l'esprit de leur caractère, moins encore le caractère de leur esprit » (2).

(1) F. Brunetière, *Revue des Deux-Mondes*, 1er juillet 1888. Ainsi Rousseau ne s'est jamais confessé d'avoir, lorsqu'il était secrétaire d'ambassade à Venise, falsifié des passeports pour en trafiquer : ce qui lui valut d'être congédié pour *indélicatesse*. (Voir ce détail dans les lettres du marquis de Montaigu, ambassadeur à Venise, au dix-huitième siècle.)

(2) Alexandre Vinet, *Poètes du siècle de Louis XIV*, p. 57. La question des rapports entre le style et la personnalité de l'écrivain n'est qu'un aspect d'une question plus générale, celle de l'art impersonnel. Voici comment, sur ce dernier point, M. Faguet s'explique très judicieusement. « En théorie, je ne sais où est le vrai; mais, dans la pratique, il est bien certain que l'art n'a jamais été exclusivement personnel, ni impersonnel absolument. Il y a des degrés. Certains artistes aiment surtout

CHAPITRE II

DU LANGAGE.

Différence entre la langue et le style d'un auteur. — Il ne faut pas confondre la langue et le style d'un écrivain. L'une est l'ensemble des vocables qui entrent dans un ouvrage, comme les blocs de pierre dans la construction d'un édifice ; elle comprend encore les lois qui régissent l'assemblage des mots et constituent la syntaxe. L'autre est l'art de faire concourir ces mots à l'expression de la pensée, comme l'architecte dispose les moellons en vue d'un dessin à exécuter. Un auteur ne crée pas sa langue, il la

à se livrer à nous ; mais encore c'est leur âme empreinte et pénétrée d'une foule d'impressions extérieures, et par conséquent beaucoup d'autrui avec eux-mêmes qu'ils nous livrent. Certains aiment à dérober leur personne et le fond de leurs sentiments propres, et à n'exprimer que l'âme des autres, mais encore cette âme des autres, c'est avec la leur qu'ils l'ont sentie, et il reste de leur accent dans la manière dont ils font parler autrui. Chateaubriand a donc raison quand il croit que dans les peintures qu'ont faites les artistes du dix-septième siècle de l'âme antique, il y a des traces, et nombreuses, de leur manière de sentir. Mais il n'a raison qu'en partie, précisément parce que les hommes dont il nous entretient sont de très grands artistes, qui ont su, sinon complètement, je l'accorde, du moins avec une extraordinaire puissance, se transformer en ceux-là mêmes qu'ils voulaient peindre, et devenir Espagnols pour nous faire *le Cid* et Romains pour nous faire *Horace* ; de telle sorte, ce qui gêne bien la théorie de Chateaubriand, qu'ils s'y sont montrés plus Espagnols et plus Romains qu'un Romain ou un Espagnol sans génie n'aurait pu être. Même dans le domaine de la foi, Chateaubriand devrait bien remarquer que Racine, chrétien de cœur, est beaucoup plus biblique que chrétien dans *Athalie*. » *Op. cit.*, p. 36-37.

reçoit de la société où il vit : c'est un bien commun aux citoyens d'un même pays, d'une même époque. Mais, il crée son style, c'est son œuvre, sa propriété, sa marque. La langue n'en reste pas moins une condition, un des facteurs du style. Comment écrire bien, si l'on manque de termes, ou si l'on ignore la valeur de ceux qu'on emploie?

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain (1).

Nous traiterons donc, séparément, de la langue et du style proprement dit.

Art. I. — Origines du langage.

Le peuple est le créateur des langues. — C'est le peuple qui crée les langues, d'instinct et à peu près comme les abeilles élaborent leur miel. On sait que le français moderne est né du latin importé en Gaule par les soldats de César et les marchands. Les Francs, une fois campés sur notre sol, se mirent à remanier les mots latins, estropiant les finales et employant *potere* pour *posse*, brisant les constructions, la syntaxe, et disant : *ille caballus de Carolus*, « le cheval de Charles ».

Cette création est soumise à des lois. — Tout en traitant aussi brutalement le parler de Rome, nos ancêtres obéissaient, sans le savoir, à des lois déterminées. Ces lois, presque aussi absolues que celles de la cristallisation, la linguistique contemporaine les a retrouvées et formulées. On peut aujourd'hui, en prenant un mot actuel, remonter scientifiquement, à

(1) Boileau, *Art poétique*, chant I, v. 161 et suiv.

travers des transformations successives, jusqu'au vocable latin dont il est sorti. Ces principes inconscients, qui ont présidé à la lente élaboration de notre idiome national, nous expliquent pourquoi la langue primitive, en passant par la bouche des soldats grossiers qu'étaient les Francs, est devenue la plus claire, la plus précise, la plus régulière des langues modernes.

Art. II. — Renouvellement des langues. Archaïsmes et néologismes.

§ 1er. — *Renouvellement des langues.*

Perpétuelles transformations des langues. *Leur enfance.* — Les langues, comme les êtres vivants, ont leur enfance, leur âge mûr et leur vieillesse ou décadence. Elles sont dans un mouvement incessant. A l'origine et pendant la période de formation, ce ne sont que changements brusques, que soudaines éclosions de mots ou de constructions, à telles enseignes que les écrivains d'une génération ne comprennent plus leurs devanciers de la génération précédente. Montaigne disait du parler de son temps : « Il escoule tous les jours de nos mains et depuis que je vis s'est altéré de moitié. »

Vauquelin de la Fresnaye écrivait, dans ses *Satires* publiées en 1605 :

> Car depuis quarante ans, déjà quatre ou cinq fois
> La façon a changé de parler en françois.

Cependant, à l'époque de Montaigne et de la Fresnaye, la langue était adulte. Aux siècles antérieurs, les changements étaient beaucoup plus rapides et plus radicaux. Il fallait sans cesse rajeunir les éditions des

auteurs disparus, si l'on voulait que leurs œuvres ne restassent pas lettre close pour le public.

L'âge classique. — Un moment arrive où, par suite d'une évolution naturelle et sous l'action des écrivains, une langue se fixe; sa physionomie s'accuse dans des traits définitifs, et son fond ne change plus. Elle reproduit alors en perfection le tour d'esprit d'un peuple, sa manière de penser et de sentir. Elle se trouve assez riche pour rendre les idées d'une civilisation parvenue à son apogée. C'est l'heure où les chefs-d'œuvres sont possibles; c'est l'heure où peuvent naître les écrivains *classiques* (1). Car la langue est alors en possession de toutes ses ressources; elle a atteint sa maturité, son âge *classique*. Le dix-septième siècle est, chez nous, cet âge fortuné. Le parler d'un Bossuet, d'un Pascal, est resté la substance de notre parler moderne. Après plus de deux cents ans, leurs ouvrages sont, à très peu près, aussi intelligibles que s'ils dataient d'hier. En même temps, ces auteurs ont contribué à donner à l'instrument merveilleux qu'ils trouvèrent alors pour exprimer leur pensée, ses dernières qualités de souplesse et de précision (2).

(1) « On ne confie rien d'immortel à des langues toujours changeantes. » Bossuet.

(2) « Nul doute qu'il ne se rencontre une époque où l'usage, en fait de langue, exprime un état des esprits plus sain, plus vigoureux, plus élevé, ou plus délicat, plus subtil, plus ingénieusement corrompu. C'est entre ces deux points que se trouvera la belle époque d'une langue, et si les écrivains de génie ont abondé dans le même temps, s'ils ont agité toutes les grandes questions dont l'intelligence humaine s'occupe sous peine de dégénérer, cette époque ne cessera pas d'agir sur les époques suivantes. La langue, lors même qu'elle ne sera plus complètement usuelle, demeurera classique, et on ne pourra sans emprunter quelque chose à cette langue se rendre fami-

Décadence. — Si les langues se fixent, ce n'est pas à dire qu'elles se figent et se pétrifient. A compter de leur maturité, elles restent encore soumises à un travail lent et peu profond, mais continu, de désagrégation et de transformation. Elles gardent leur physionomie désormais arrêtée ; elles conservent leurs traits généraux ; mais bien des traits de détail se modifient ou s'effacent. C'est le déclin. Sous l'influence d'une civilisation plus inquiète ou plus raffinée, elles peuvent acquérir des qualités de couleur ou de finesse ; mais leurs qualités classiques, à savoir le naturel souple et la limpidité transparente, disparaissent ou s'altèrent. Le latin de Tite-Live, et surtout de Tacite, a perdu cette pureté, cette simplicité élégante qu'on admire à l'époque de Cicéron et de César ; on y sent l'art et l'effort. Chez nous, la prose de Chateaubriand n'offre plus les caractères de celle de Bossuet ou de Fénelon : elle a je ne sais quoi d'apprêté et de mêlé.

Horace, dans une gracieuse image (1), a comparé les langues aux arbres qui, en automne, se dépouillent de leurs feuilles, pour se couvrir, au printemps, d'une frondaison nouvelle. Des mots et des tours tombent, comme des feuilles mortes, et sont remplacés par d'autres. Mais les langues, comme les arbres, ont beau reverdir, une époque arrive où elles ne retrouvent plus la même richesse ni la même fraîcheur de sève. A partir de ce jour, commencent la vieillesse et la décadence.

liers les sujets qu'elle a traités et qui sont incorporés à ses expressions. » Villemain, *Préface du dictionnaire de l'Académie*. Edit. de 1835.

(1) Horace, *Ars poetica*, v. 61 et suivants.

§ 2. — *Archaïsmes.*

Définition. — *On appelle archaïsmes* (1), *soit des termes qui n'ont plus cours ou des significations qui ont fait place à des significations nouvelles, soit des constructions surannées.* L'archaïsme porte sur le vocabulaire et sur la syntaxe.

Mots disparus. — Quand on lit les vieux auteurs, Montaigne ou Marot, on compte par centaines les locutions qui sont pour nous lettre morte. Nous ne nous servons plus de *cuider* pour *croire*. Montaigne avait dit de la philosophie : « Elle faict estat de sereiner les tempestes de l'âme (2). » Ce verbe *sereiner*, si expressif, a été abandonné, et l'on se demande pourquoi.

Sens disparus. — Le sens d'un mot peut changer de façon notable : tantôt il se renforce, tantôt il s'atténue. Au dix-septième siècle, le *libertin* est un incrédule, une manière de libre penseur : ainsi dans ces vers de Molière :

> Je le soupçonne encor d'être un peu *libertin :*
> Je ne remarque pas qu'il hante les églises (3).

de nos jours, c'est un débauché (4). L'*honnête homme* était, sous Louis XIV, un homme bien élevé; actuellement, c'est quelqu'un qui a une vie intègre. *Allégresse* marquait, comme encore aujourd'hui

(1) Ἀρχαῖος, ancien.
(2) *Essais*, livre I, ch. XXV.
(3) Molière, *Tartufe*.
(4) On voit facilement comment s'est opéré le passage de la première acception à la seconde. *Libertin* vient de *libertinus*, affranchi. Qui s'affranchit des croyances s'affranchit vite de la morale et réciproquement. Ce sont choses corrélatives.

l'adjectif *allègre*, la promptitude de la décision, l'entrain (du latin *alacritas*) ;

> Avec une *allégresse* aussi pleine et sincère
> Que j'épousai la sœur, je combattrai le frère (1).

s'écrie le jeune Horace. Les sentiments du guerrier romain seraient odieux, s'il fallait traduire le mot par *transport de joie*, comme de nos jours. C'est la même signification dans ces vers de La Fontaine :

> Deux rats cherchaient leur vie ; ils trouvèrent un œuf ;
> Le dîné suffisait à gens de cette espèce :
> Il n'était pas besoin qu'ils trouvassent un bœuf.
> Pleins d'appétit et d'*allégresse*,
> Ils allaient de leur œuf manger chacun sa part,
> Quand un quidam parut, c'était maître renard (2).

Dans les différents cas que nous venons d'examiner, le sens est allé s'accentuant et s'enfonçant de plus en plus dans le mot. Mais, en général, il s'affaiblit. Quand La Fontaine dit de l'apologue :

> C'est proprement un *charme*,

le terme qu'il emploie a toute la force étymologique du latin *carmen*, incantation, sortilège d'un magicien qui nous fascine. La suite le prouve bien :

> ..... il rend l'âme attentive,
> Ou plutôt il *la tient captive*,
> Nous attachant à des récits,
> *Qui mènent à son gré* les cœurs et les esprits (3).

Le mot a la même énergie chez Racine :

> Ils s'aiment. Par quel *charme* ont-ils trompé mes yeux (4)?

(1) Corneille, *Horace*, acte II, scène III.
(2) *Fables*, l. X, f. I.
(3) *Fables*, l. VII, Dédicace à Madame de Montespan.
(4) *Phèdre*, v. 1231.

Pour nous, modernes, le *charme* d'une personne ou d'une chose, c'est tout simplement l'impression agréable et indéfinissable, que nous éprouvons en présence de cette personne ou de cette chose.

Le sens s'est également atténué dans *ennui* (1), *gêne* (2), *étonnement*, *étonnant* (3).

> Dans l'Orient désert quel devint mon *ennui* (4)!
>
> Et le puis-je, Madame? Ah que vous me *gênez* (5).

O nuit désastreuse! ô nuit effroyable, où retentit tout à coup, comme un éclat de tonnerre, cette *étonnante* nouvelle : Madame se meurt, Madame est morte (6)!

Tous ces vocables sont pris ici avec l'intensité de pensée qui se trouve dans la racine latine dont ils dérivent.

D'autres fois le sens s'est seulement restreint. Dans Bossuet, *police* est synonyme d'administration politique, de gouvernement :

Les colonies venues d'Égypte avaient répandu partout cette excellente *police* des Égyptiens (7).

Dans Bossuet encore, l'adjectif *indiscret* (*in* négatif, et *discerno* je distingue) désigne l'absence de discernement à l'égard du bien et du mal :

(1) De *in odio,* aversion, haine, chagrin profond.

(2) *Gehenna,* torture, question que l'on faisait subir aux accusés, pendant le moyen âge.

(3) *Attonitus,* foudroyé, frappé de stupeur.

(4) Racine, *Bérénice*, v. 234. *Ennui* est, dans ce vers, synonyme de désespoir, de douleur profonde.

(5) Racine, *Andromaque*, v. 343. *Que vous me gênez*, c'est-à-dire quelle torture vous me faites souffrir.

(6) Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*. Éd. Aubert, p. 77. *Étonnante* correspond à notre adjectif *foudroyante*.

(7) Bossuet, *Discours sur l'Histoire universelle*. Éd. Jacquinet, p. 498.

Cet âge (la jeunesse) ordinairement *indiscret* n'est pas capable de ces bons conseils (1).

Aujourd'hui, le sens de cet adjectif est beaucoup moins étendu. Un jeune homme indiscret est un jeune homme qui manque de tact, ou qui ne sait pas garder un secret.

Ces exemples, et une infinité d'autres qu'on pourrait citer, prouvent combien la connaissance du latin est nécessaire à la pleine intelligence des auteurs français et quel coup funeste on porterait, en le bannissant de l'enseignement, à l'étude raisonnée, au culte éclairé de notre langue et de notre littérature nationale.

Constructions inusitées. — La syntaxe subit une évolution analogue à celle des mots. Bossuet écrivait : « C'*est* des montagnes; » et non : « Ce *sont* des montagnes. »

Dans ce vers de Boileau :

> C'est à vous, mon esprit, *à qui* je veux parler (2).

la syntaxe du dix-neuvième siècle exigerait :

> C'est à vous, mon esprit, que je veux parler

ou :

> C'est vous, mon esprit, *à qui* je veux parler.

Mais, à sa date, le tour employé par Boileau était parfaitement correct, comme le témoigne cette autre construction de Molière :

> ... C'est à sa table *à qui* l'on rend visite (3).

(1) Bossuet, *Panégyrique de saint Bernard.* Édit. Gazier, p. 76.
(2) *Satire IX*, A son esprit, v. 1.
(3) *Le Misanthrope,* acte II, sc. v.

On se méprend donc, en voulant, avec des littérateurs de nos jours, donner une leçon de français à l'un des auteurs qui surent le mieux leur langue.

Les écrivains du dix-septième siècle, et particulièrement Bossuet, rappellent souvent le sujet, par le pronom personnel *il*, *elle*, dans la même phrase :

Les hommes par leurs erreurs ayant perdu les véritables principes par lesquels ils se devaient gouverner, *ils* se sont laissé emporter à leurs fantaisies (1).

C'est pourquoi le Sauveur Jésus voulant encore abattre à ses pieds l'impérieuse majesté de Rome, *il* y conduit enfin le divin Apôtre comme le plus illustre de ses capitaines (2).

Un tel emploi redondant du pronom serait une faute à l'heure présente.

Au dix-septième siècle, nous rencontrons de nombreux exemples de *syllepse* et d'*anacoluthe*. La syllepse (3) consiste à remplacer l'accord grammatical par l'accord logique, en se réglant non sur la forme extérieure d'un mot, mais sur l'idée qu'il représente :

Et toutefois il est manifeste que la première chose que doit faire *une personne* avisée, c'est de considérer ses voies et de peser par une véritable prudence comment *il* doit composer ses mœurs (4).

Je craignis que votre dessein ne fût de rendre ces *personnes* hérétiques sans qu'*ils* le fussent (5).

(1) Bossuet, *Sermon sur la Loi de Dieu,* 2e point. Édit. Gazier, p. 21.
(2) Bossuet, *Panégyrique de l'Apôtre saint Paul,* 2e point Édit. Gazier, p. 136.
(3) Σύλληψις, compréhension.
(4) Bossuet, *Sermon sur la loi de Dieu*, 1er point.
(5) Pascal, *Dix-septième provinciale.*

Dans ces deux phrases, l'accord en genre n'est pas observé. Dans les vers suivants, c'est de l'accord en nombre que Racine ne tient pas compte :

Entre le *pauvre* et vous, vous prendrez Dieu pour juge,
Vous souvenant, mon fils, que caché sous le lin,
Comme *eux* vous fûtes pauvre et comme *eux* orphelin (1).

Le pronom *eux* se rapporte à tous les individus représentés par le mot *pauvre*.

L'anacoluthe (2) est une tournure de phrase dans laquelle, après avoir commencé par une construction, on continue par une construction différente. On mettra une première proposition complétive au subjonctif, et la seconde, à l'infinitif, ou inversement :

Vous voulez *que* ce Dieu vous *comble* de bienfaits
Et ne l'aimer jamais (3).

On donnera à un verbe, comme complément direct, un substantif d'abord, un verbe ensuite :

Mais je crains des chrétiens *les complots* et les charmes,
Et que, sur mon époux, etc. (4).

Notre langue moderne, formaliste et régulière à l'excès, n'admet plus ces constructions. On peut le regretter.

Cette loi du changement dans les langues, Voltaire ne s'en est pas assez souvenu, en composant son *Commentaire sur Corneille*. Il a critiqué, comme incorrects, nombre de tours et d'expressions, qui étaient

(1) Racine, *Athalie,* acte IV, sc. III.
(2) A privatif et ἀκολουθία, suite (manque de suite dans la construction).
(3) Racine, *Athalie.*
(4) Corneille, *Polyeucte.*

du meilleur aloi pendant la première moitié du dix-septième siècle.

Causes des variations dans les langues. — C'est souvent le caprice qui laisse tomber en désuétude des expressions telles que *moult*, *sereiné*, *halené*, *peineux*. Souvent aussi le caprice les ressuscite. En lisant l'oraison funèbre que La Bruyère a consacrée à certains termes disparus, ou en passe de disparaître au moment où il écrivait (1), on peut voir que beaucoup d'entre eux ont repris vie et fleurissent actuellement. La Bruyère regrettait : *certes*, *valeureux*, *haineux*, *piteux*, *jovial*, *courtois*, *vantard*, *coutumier*, *verdoyer*, *larmoyer*. Ces mots sont rentrés dans la langue.

La Fontaine engageait vivement ses confrères de l'Académie à admettre, dans le Dictionnaire, nombre d'expressions de nos vieux auteurs. Le bonhomme ne fut pas écouté ; il a donné à beaucoup d'entre elles asile dans ses Fables, où nous les lisons avec plaisir.

Quelquefois des locutions ont cessé d'avoir cours, parce qu'elles étaient des allusions à des institutions ou à des coutumes abandonnées N'étant plus intelligibles, elles n'ont pu subsister.

Mais il faut chercher la principale cause des archaïsmes dans ce fait que les mots s'usent avec le temps et perdent de leur relief, comme des monnaies dont l'effigie s'altère dans la circulation. On crée alors des expressions qui, par leur nouveauté, parlent plus à l'imagination.

(1) *Les Caractères*. De quelques usages (à la fin) ; passage curieux et à lire.

§ 3. — *Néologismes.*

Définition. — Le néologisme (1) est le contraire de l'archaïsme. *C'est tantôt un mot ou un sens nouveaux, tantôt une construction récente.* Il apparaît dans le vocabulaire et la syntaxe.

Deux sortes de néologismes. — On distingue deux sortes de néologismes :

Les uns répondent à des idées acquises depuis peu, ou à un plus grand besoin de précision, d'analyse et de pittoresque : ils ont leur raison d'être et sont acceptables. Les autres font double emploi avec des termes déjà existants; on ne les forge que pour s'éviter la peine de chercher le mot propre, ou pour se singulariser (2) : ils doivent être rejetés.

Néologismes légitimes. — A la première catégorie appartiennent les termes qui servent à désigner : 1° les découvertes scientifiques, les progrès de l'industrie, comme *télégraphe*, *téléphone*, *etc.* 2° les institutions, ou les théories sociales, qui datent de nos jours (3) : *parlementarisme*, *émeutier*, *socialisme*, *etc.* 3° des sentiments qui sont récemment éclos, ou qui n'avaient pas encore leur expression. Saint-Simon a créé

(1) Νέος nouveau, λόγος, discours.

(2) « L'envie de briller et de dire d'une manière nouvelle ce que les autres ont dit est la source des expressions nouvelles, comme des pensées recherchées. Qui ne peut briller par une pensée veut se faire remarquer par un mot. Pourquoi éviter une expression qui est d'usage pour en introduire une qui dit précisément la même chose? » (Voltaire.)

(3) La Harpe écrivit un volume de plus de cent pages contre les mots introduits dans le vocabulaire par la Révolution : *Le Fanatisme de la langue révolutionnaire* (Tome V, des *Œuvres complètes*, édit. de 1820). Les protestations de la Harpe ont été sans effet.

pour Vauban le nom de *patriote*, qui est resté. Le sentiment de la nature, peu développé au dix-septième siècle, nous a valu et nous vaudra bien des vocables nouveaux, comme *naturalisme*, *réalisme*, *etc.* (1).

Plusieurs néologismes de syntaxe ont été introduits par le besoin de marquer plus nettement les rapports dans la proposition et de mettre plus d'unité dans la langue. Les constructions qui ont entre elles quelque analogie, celles du complément du verbe passif, par exemple, tendent à se ranger, de proche en proche, sous une règle unique, et à se ramener à un type uniforme. C'est ainsi que nous disons *séduit par l'attrait du plaisir*, et non *séduit à l'attrait du plaisir*, comme au dix-septième siècle. A mesure qu'elles vieillissent, les langues se régularisent, aux dépens, il est vrai, de la variété et de la souplesse.

On ne saurait donc s'opposer absolument à l'emploi des néologismes. L'Académie, dans la septième édition de son dictionnaire (1877), n'en a pas inséré moins de 2.200. D'autres, comme *épingler*, *actualité*, consignés dans le dictionnaire de Littré, attendent la même faveur. L'Académie ne se presse pas pour donner droit de cité à ces tard-venus. Elle les laisse poser longtemps leur candidature. Rien de plus sage. C'est au bout de plusieurs années seulement qu'on peut se rendre compte si un mot nouveau répond à un besoin réel, s'il n'est pas le caprice de la mode et éphémère comme elle.

(1) « L'art de rendre la nature est si nouveau que les termes mêmes n'en sont pas inventés... Pour décrire la variété des formes bombées, arrondies, allongées d'une montagne, vous ne trouverez que des périphrases; c'est la même difficulté pour les plaines et les vallées. Qu'on ait à décrire un palais, ce n'est plus le même embarras, il n'y a pas une moulure qui n'ait son nom. » Bernardin de Saint-Pierre. *Voyage à l'Ile de France.* Lettre XXVIII.

Néologismes à rejeter. — A la deuxième catégorie, c'est-à-dire aux néologismes qui sont de simples doublets inadmissibles, appartiennent *porterie* pour *conciergerie*, et *racontar* pour *bavardage*, dont on abuse dans les journaux. Le journal est la grande fabrique de néologismes; mais il livre rarement à ses clients de la marchandise de premier choix.

Parmi les néologismes à proscrire, citons encore ces mots mal formés, dont nous ont dotés des hommes qui étaient meilleurs savants que bons philologues (1). *Orthographe* devrait s'écrire *orthographie*, comme *photographie*. *Bureaucratie* est le composé hybride d'un mot français et d'un mot grec. Dans ces deux cas, et dans beaucoup d'autres, l'usage a prévalu contre la logique.

Enfin, malgré l'avis contraire de Fénelon (2), on ne devrait pas faire d'emprunts aux langues étrangères. *Tramway*, *tilbury*, *sport*, *bifteck*, et *redingote* (3) qui exaspérait Voltaire, n'auraient jamais dû traverser la Manche. Ces importations sont aujourd'hui plus fréquentes que jamais. Émailler de jargon anglais la conversation et parfois les livres, est devenu une mode et une pose chez plusieurs personnes. Un tel travers, sans parler du ridicule qui s'attache à tout

(1) Les savants, en général, n'ont pas la main sûre, lorsqu'ils forgent des expressions. Ils ont exercé sur notre idiome une influence fâcheuse, à commencer par les grammairiens du seizième siècle, « race d'hommes inconnue jusqu'alors en français, qui, sans principes sûrs, sans connaissance historique de la langue, entreprend de la réformer, et sous ce prétexte apporte dans l'orthographe, le vocabulaire et la syntaxe un trouble profond. » Petit de Julleville, *Histoire de la Littérature française*.

(2) *Lettre sur les Occupations de l'Académie française*.

(3) *Riding coat*, habit de cheval.

ce qui est pédantisme et affectation, offre de graves inconvénients. D'abord, on dénature notre idiome national, auquel on donne un caractère exotique. Ensuite, on en trouble la clarté. Les mots étrangers sont des hiéroglyphes pour un Français qui n'est pas polyglotte. Il lui est même impossible d'en saisir le sens approximatif, à l'aide d'une racine connue, comme cela a lieu pour les néologismes qui sont le produit du terroir.

Article III. — De l'Usage.

Définition. — *L'usage est la coutume qui règle l'emploi des mots et des tours.* Un auteur n'a pas le droit d'inventer, à son gré, des vocables ou des constructions. Il doit s'informer comment on parle autour de lui et suivre la tradition. Bossuet lui-même reconnaissait cette obligation : « L'usage, je le confesse, est appelé le père des langues. Le droit de les établir aussi bien que de les régler n'a jamais été disputé à la multitude (1). » Mais Bossuet admettait aussi que « réprimer les bizarreries de l'usage et tempérer les dérèglements de cet empire trop populaire », peut être une nécessité. Souvent, en effet, les ignorants estropient les mots, ou bouleversent la syntaxe. Ils disent prendre le *tram*, pour le *tramway*; *causer à quelqu'un*, pour *causer avec quelqu'un* ; je

(1) Bossuet, *Discours de réception à l'Académie française.*
Horace (*Ars poet.*), avant Bossuet, avait fait la même remarque :

...usus
Quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi.

« L'usage dont les décisions sont la loi et la règle du langage. »

ne m'en rappelle pas, au lieu de *je ne me le rappelle pas*. On voit encore apparaître des termes d'argot, particuliers à certaines professions ou à un certain monde (1). Ce sont là façons de parler qu'un homme de goût évitera soigneusement.

Le bon et le mauvais usage. — Il y a donc un bon et un mauvais usage. A quel signe les reconnaître? Où est la ligne de démarcation? Vaugelas, qui entreprit, dans ses *Remarques sur la langue française* (2), de soumettre le dictionnaire et la grammaire à des principes fixes, trouvait le bon usage à la cour, chez les personnes de la Ville (Paris) qui fréquentaient la cour, et dans les œuvres des meilleurs écrivains. L'auteur des *Remarques* avait le tort de donner à la langue française une base trop étroite. Il y a, chez le peuple, des expressions de bonne et saine souche, qu'on aurait tort de rejeter (3).

D'ailleurs, à l'heure présente, il n'y a plus ni cour, ni seigneurs, ni manants : ouvriers, bourgeois, nobles se coudoient dans la vie, comme les mots dans le dictionnaire (4). Des règles posées par Vaugelas, une seule a subsisté : la tradition des grands écri-

(1) *Chic* appartient originairement au vocabulaire des peintres; *chouette, épatant,* sont des termes des faubourgs.

(2) Parues en 1647.

(3) Boileau, dans une de ses lettres à Brossette, nous apprend qu'il fut obligé de défendre, contre Louis XIV, l'expression *rebrousser chemin :* le Roi-Soleil étant choqué par cette locution populaire.

(4) L'aristocratie elle-même n'est pas toujours exempte de mauvais goût. De nos jours, elle se laisse envahir par l'argot. Un des cercles les plus distingués de Paris a été surnommé « l'Épatant. » On sait les disputes que souleva, au dix-septième siècle, et les flots d'encre que fit couler dans le camp des raffinés, la particule *car*.

vains. Nous avons un passé littéraire de plus de deux siècles; dans ce passé, les chefs-d'œuvre abondent. C'est là que se conserve la vraie langue française, employée par des hommes supérieurs, qui ont eu un sens admirable de son génie. Cependant, même dans ces œuvres d'une si haute valeur, quelques locutions, qui se sont fanées et desséchées, ne sont plus de mise. D'autres ont été créées depuis, qui répondent à de nouvelles idées et à de nouveaux besoins.

La raison distingue entre le bon et le mauvais usage. — La raison est le juge qui, en dernière analyse, établira le départ entre le bon et le mauvais usage, opération souvent délicate et parfois incertaine. Ce ne sera pas la raison nue, la logique abstraite, mais la raison appuyée sur l'étymologie et l'histoire de la langue, deux sciences qui de nos jours ont fait beaucoup de progrès. C'est elle qui examinera si une expression récente est utile et formée par analogie avec d'autres expressions excellentes, consacrées par l'usage. Tout en respectant la tradition, elle tâchera de réintégrer discrètement dans le dictionnaire des mots que le caprice en a bannis et qui n'ont pas été remplacés; elle s'efforcera de corriger les anomalies. A l'époque de Vaugelas, on disait : un *péril éminent*, une *somme d'argent recouverte*. La logique, éclairée par l'étymologie, a réformé l'usage, et l'on dit aujourd'hui : un *péril imminent* (1), une *somme d'argent recouvrée* (2).

(1) Du latin *imminens*, qui menace, qui est suspendu sur, tandis que *eminens* signifie haut, élevé.

(2) De *recuperata*, recouvrée, et non de *recooperta*, recouverte.

Quand on entreprend de redresser l'usage, une grande circonspection est nécessaire, car le peuple crée les langues avec un instinct dont la sûreté touche à l'infaillibilité. Il faut donc

Article IV. — Des Synonymes.

Définition. — Le mot *synonyme* a une double acception. Au sens large, il désigne des expressions à peu près équivalentes, qu'on emploie l'une pour l'autre, afin d'introduire de la variété et de l'harmonie dans le style. Tels sont *berger, pâtre, pasteur*. Pris au pied de la lettre, il désigne des termes de signification non plus approchante, mais identique.

Il est certain qu'outre leur signification propre et, pour ainsi parler, individuelle, nombre de mots ont

procéder avec une extrême réserve; sinon, l'on s'expose à regarder comme défectueuses des expressions excellentes. C'est ce qui est arrivé, il y a quelques années, pour *aller* ou *monter en bicyclette*. Le monde élégant a prétendu que cette locution était vicieuse, parce que, affirmait-on, *en* signifie *dans*, comme le prouve la locution *aller en voiture*, et l'on monte *sur* une bicyclette, non *dans* une bicyclette. *Aller* ou *monter à bicyclette* semblait donc seul correct, comme *aller* ou *monter à cheval*. Or : 1° *en* ne signifie pas forcément *dans*. On trouve chez Bossuet : « Notre Seigneur est descendu du ciel *en* terre » (*sur* la terre). Lorsque nous disons : *je vais faire une promenade en mer; je vais en radeau;* lorsque Victor Hugo écrit :

> On voyait des clairons à leur poste gelés,
> Restés debout, *en* selle...

la préposition garde, dans tous ces cas, son sens étymologique *sur*, qu'elle avait, en latin, parallèlement à celui de *dans*; 2° le peuple forme les locutions nouvelles, par analogie avec d'autres locutions déjà existantes. *Aller en bateau*, où *en* est synonyme de *dans*, nous a valu *aller en radeau*, le radeau étant une variété de bateau; mais, cette fois, le sens de la préposition a été atténué et même changé. Or, la bicyclette, avec ses roues, nous donne aussi bien, et même plus, l'idée d'une voiture qui roule, que l'idée d'un cheval qu'on enfourche et qui galope. *Aller* ou *monter en voiture* devait donc amener à sa suite *aller* ou *monter en bicyclette*. Parce qu'ils ignorent la loi de l'analogie, qui préside à la formation des langues, parce qu'ils ne savent pas le latin, nombre de gens *montent à bicyclette*, tandis que la première expression était aussi bonne, sinon meilleure.

un sens qu'on retrouve dans d'autres mots analogues. On peut employer indistinctement ces vocables de même famille, quand on n'en veut exprimer que le sens qui leur est commun. Les nuances particulières à chacun d'eux se fondent et disparaissent dans la pensée générale. Accidentellement, ils remplissent les mêmes fonctions et jouent le même rôle dans la phrase.

Il n'y a pas de synonymes. — Mais, à proprement et strictement parler, il n'y a pas de synonymes dans les langues bien faites. Les termes qu'on croit l'être ont, en réalité, des énergies diverses, dont chacune donne à la pensée une physionomie distincte. C'est pourquoi « parmi toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne; on ne la rencontre pas toujours en parlant ou en écrivant : il est vrai néanmoins qu'elle existe, que tout ce qui ne l'est point est faible et ne satisfait point un homme d'esprit qui veut se faire entendre (1). »

Le raisonnement le démontre. — Le mot, en effet, est créé pour l'idée, et l'on ne voit pas pourquoi il y aurait deux ou trois expressions, pour signifier exactement la même chose.

Aussi bien, dans notre langue, lorsque deux expressions viennent d'un même mot latin, comme *chantre* et *chanteur*, *pâtre* et *pasteur* (2), elles ne tardent pas à se différencier, et à superposer à leur sens étymologique un sens particulier. *Chantre* est

(1) La Bruyère, *Les Caractères,* ch. 1. Des ouvrages de l'esprit, édit. Hémardinquer, p. 12.

(2) Du cas sujet *cantor* et du cas régime *cantorem*.
— *pastor* — *pastorem*.

plus relevé que *chanteur*. On dit : *Homère a été le chantre de la Grèce héroïque; un chantre d'église*, et : *un chanteur d'opéra, de café-concert. Pâtre* a une signification plus restreinte et plus précise que *pasteur*. Avec Homère, on appelle les rois les *pasteurs des peuples; pâtre* serait un mot impropre.

Les faits le prouvent. — Si nous examinons attentivement des termes qui, au premier abord, nous paraissaient synonymes, nous nous apercevons bien vite qu'ils n'ont pas les mêmes applications : « Les trois mots *terroir*, *terrain*, *territoire*, expriment une idée commune qui constitue le sens général de ces mots : c'est l'idée d'une certaine étendue de sol. Mais *terroir* se dit de la terre en tant qu'il s'agit de l'étendue d'un canton considérée par rapport aux productions de cette terre; *terrain* d'un espace plus circonscrit considéré par rapport à ce qu'on y veut faire; *territoire* en tant qu'il s'agit de juridiction (1). »

« Il faut convenir que les nuances de sens qui séparent les mots sont parfois on ne peut plus délicates; les écrivains supérieurs sont les seuls qui donnent à toutes leurs expressions un sens précis, de manière à justifier cette phrase de Pascal : *Les langues sont des chiffres.* Les écrivains de second ordre, et à plus forte raison les écrivains médiocres, connaissant moins bien la valeur exacte des mots, sont exposés à les prendre les uns pour les autres, et c'est là surtout ce qui établit une différence entre les auteurs. Bossuet, Pascal, La Fontaine et Molière sont d'une perfection désespérante sous ce rapport (2). »

(1) Littré.
(2) A. Gazier, *Traité d'explication française*, p. 100.

Moyens de distinguer les synonymes apparents. 1° *Étude des bons écrivains.* — C'est dans la lecture attentive des auteurs excellents, que nous apprendrons à distinguer nettement les termes les plus voisins.

Examinons attentivement cette phrase de Bossuet :

Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons (1).

Les mots y sont choisis avec une rigueur mathématique. Bossuet dit :

Celui qui règne, et non pas *celui qui gouverne*. *Gouverner* a une signification moins large et moins forte : au dix-septième siècle, un lieutenant du roi gouvernait une province ;

De qui relèvent, et non *de qui dépendent tous les empires*. La première expression est une allusion à la hiérarchie féodale ; c'est un trait de vérité historique. Le seigneur relevait de son suzerain ; le roi est le vassal de Dieu. La seconde marquerait des rapports beaucoup moins déterminés et moins étroits ;

A qui seul appartient la gloire, et non pas, *qui possède la gloire*, car l'un implique le droit, et l'autre, le simple fait. Nous pouvons posséder des objets qui ne nous appartiennent pas ;

La gloire, *la majesté et l'indépendance* ne sont pas trois synonymes : la *gloire* peut échoir à tous les grands hommes ; la *majesté* est quelque chose de plus, c'est un caractère sacré qui impose le respect ;

(1) *Oraison funèbre d'Henriette de France.* Exorde.

l'*indépendance* renchérit, car on peut avoir les deux premiers attributs, sans avoir le dernier;

Qui se glorifie, et non *qui se vante*. *Se glorifier*, c'est croire qu'on a droit à l'estime et à l'admiration universelle (*gloria*), tandis qu'on *se vante* auprès de quelques personnes seulement, et sur un moins vaste théâtre. Ajoutez qu'on *se glorifie* d'actions d'éclat, qui en valent la peine; on se *vante* (1) d'une supériorité futile;

Faire la loi : expression familière; c'est donner des ordres qui n'admettent pas de réplique; c'est l'absolutisme du pouvoir, tandis que *commander* suppose que l'inférieur peut discuter l'ordre reçu, et parfois s'y soustraire;

Donner une leçon, et non *instruire :* encore une expression du langage commun, qui marque le sans-gêne avec lequel Dieu en use envers les potentats d'ici-bas. On *instruit* un ignorant; mais on *donne une leçon* de politesse à un jeune inconsidéré, qui oublie sa condition et notre rang (2).

(1) Du latin *vanus,* vain, qui a formé *vanter*, *vanité, vaniteux,* expressions de même sens.

(2) M. Gazier fait très bien toucher du doigt la propriété des termes dans cette phrase de Pascal : « Les rivières sont des chemins qui marchent et qui portent où l'on veut aller. » « Citer comme l'on fait souvent : « Les fleuves sont des routes qui marchent et qui mènent où l'on veut aller », c'est énerver le style de Pascal et lui faire dire autre chose que ce qu'il a voulu dire. En effet, les fleuves sont des cours d'eau d'une espèce particulière, au lieu que le mot *rivière,* très précis dans la langue géographique, désigne dans la langue ordinaire tous les cours d'eau d'une certaine importance, qu'ils se jettent ou non dans la mer. Les *routes* sont également des *chemins* d'une nature spéciale, des *chemins* larges, construits avec art et conduisant d'une ville à une autre : *La route de Paris à Lyon;* tandis que *chemin* désigne tout ce qui conduit, bien ou mal, avec ou sans détours, d'un endroit quelconque à un autre : *chemins impraticables, chemins de traverse,* la *ligne droite* est le

2° *L'étymologie.* — La comparaison du mot français avec le mot latin dont il a été formé, pourra encore nous éclairer sur son véritable sens. L'étymologie nous apprend que *point* nie plus énergiquement que *pas* (1). Les deux expressions *je ne vois point,* et *je ne vois pas,* signifient, l'une que le regard ne saurait distinguer un point, et l'autre qu'il ne s'étend pas plus avant que la longueur d'un pas.

L'étymologie fait « saillir la différence entre les idées de *patrie*, de *nation*, de *pays*. La *patrie* (2) est avant tout le lieu des pères. Les tribus américaines avaient raison d'emporter dans leurs émigrations les ossements des ancêtres, car

C'est la cendre des morts qui créa la patrie,

et l'on voit tout d'abord combien le patriotisme s'allie mal au mépris révolutionnaire des traditions. Le mot *nation* (3) dit surtout communauté de naissance, fraternité entre hommes sortis d'une même race. Quant au *pays*, c'est le village, *pagus,* c'est, selon l'expression moderne, la petite patrie (4). »

Cela prouve, une fois de plus, combien la connaissance du latin est précieuse pour l'entière intelligence du français.

3° *Étude des ouvrages spéciaux.* — Enfin, dans la recherche du sens propre à chaque mot, les ou-

plus court chemin (et non pas la route la plus courte) *d'un point* à un autre. *Mener* est enfin très différent de *porter*, et l'on voit combien ce dernier mot est plus juste que l'autre quand il s'agit de *navigation.* » *Traité d'explication française,* p. 112.

(1) *Point* vient de *punctum*, un point, et *pas* de *passus,* un pas.

(2) Du latin *pater,* père

(3) Du latin *natus,* né.

(4) R. P. Longhaye, *op. cit.*, p. 388.

vrages de synonymie nous seront très utiles. Ces ouvrages signalent des nuances que souvent nous ne soupçonnions pas. On consultera avec profit le remarquable *Dictionnaire des synonymes français*, de La Faye. Là sont résumés, discutés et parfois rectifiés, les travaux des Girard et des Guizot, sur le même sujet (1).

CHAPITRE III

DU STYLE PROPREMENT DIT.

Ses qualités. — Les anciens distinguaient six qualités essentielles du style, et douze qualités accessoires qui variaient suivant les sujets et les écrivains. Les premières étaient la *pureté*, la *précision*, la *clarté*, le *naturel*, la *noblesse* et l'*harmonie*; les secondes, la *netteté*, la *concision*, la *finesse*, la *délicatesse*, la *naïveté*, l'*élégance*, la *richesse*, l'*ordre*, l'*énergie*, la *véhémence*, la *magnificence* et le *sublime*.

On peut conserver la division des qualités essentielles du style. Quant aux qualités secondaires, le nombre en est arbitraire : il serait facile de le restreindre, ou de l'augmenter. En outre, elles rentrent dans les qualités principales. On ne voit guère en quoi la netteté diffère de la précision; l'ordre est indispensable à la clarté; l'élégance, l'énergie, la véhémence, le sublime sont les conséquences du

(1) « Le dictionnaire de M. La Faye doit être entre les mains de toutes les personnes qui veulent savoir le français et arriver à bien comprendre les auteurs. » Gazier, *op. cit.*, p. 112.

naturel. Nous n'insisterons donc pas sur cette division.

Art. I. — Pureté du style.

Définition. — *La pureté du style consiste à se servir de mots et de constructions consacrés par l'usage.* C'est plutôt une qualité de la langue. Quand une langue est parvenue à sa maturité, elle offre à l'écrivain toutes les ressources dont il a besoin pour exprimer sa pensée. Seuls, les auteurs médiocres se plaignent de la pauvreté du vocabulaire. Nous ne prendrons pas au sérieux la boutade de Montaigne : « Que le gascon y arrive, si le français n'y peut aller (1). » Le français peut et doit toujours y aller. Nous suivrons plutôt le conseil de Boileau :

Surtout qu'en vos écrits la langue révérée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.
En vain vous me frappez d'un son mélodieux,
Si le terme est impropre, ou le tour vicieux :
Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.
Sans la langue, en un mot, *l'auteur le plus divin*
Est toujours, quoi qu'il fasse, *un méchant écrivain* (2).

On évitera donc de forger des mots sans nécessité

(1) *Essais*, l. I, ch. xxv. A sa date, cette boutade s'explique. Notre idiome était alors en voie de se fixer : il n'avait pas encore toute sa richesse. Ajoutez qu'il n'avait pas davantage son unité, non plus que le pays n'avait son unité politique. Chaque province parlait son dialecte : normand, picard, champenois, gascon, lyonnais, etc. Malherbe, ce Richelieu du dictionnaire, n'avait pas encore imposé la langue de l'Ile-de-France, celle des *crocheteurs du Port au Foin*, ou de la *Place Saint-Jean de Grève*. Il n'était pas venu *dégasconner la cour*.

(2) Boileau, *Art poét.*, chant I, v. 155 et suiv.

(pompeux barbarisme), ou de violer les lois de la syntaxe (orgueilleux solécisme).

Nécessité de respecter la langue. — Une langue étant chose de convention, ou plutôt de tradition, si nous employons des termes inusités, le lecteur, dérouté et incertain, se demandera ce que nous voulons dire. Ces termes nouveaux seront comme des pièces de monnaie qui n'ont pas cours, et dont on ignore la valeur exacte. Il n'y aura plus de clarté possible dans le style. La violation des règles syntaxiques, laquelle altère les rapports des mots entre eux, a le même inconvénient : elle rend la phrase obscure.

Si chacun pouvait, à son gré, fabriquer des locutions et bouleverser la syntaxe, ce serait l'anarchie dans le dictionnaire, et le désarroi dans la grammaire. Les œuvres de chaque auteur devraient être accompagnées d'un glossaire. Une littérature y aurait vite perdu cette précision et cette unité, qui sont les conditions de son attrait et de sa beauté. On comprend que nos grands écrivains aient maintenu les traditions de bon langage avec un soin jaloux et presque religieux, comme on garde un héritage des ancêtres. Ils ont fait preuve, à la fois, d'un goût éclairé et d'un patriotisme bien entendu.

Différence entre la pureté du style et le purisme. — La pureté du style ne doit pas aller jusqu'au *purisme*. Le purisme est un scrupule exagéré, un soin méticuleux, qui proscrit impitoyablement toute création de mots, tout essai de restauration d'un vocable ancien, toute construction inusitée. Nous avons vu, au chapitre des néologismes, que de nouveaux besoins demandaient des expressions nouvelles. Pour rappeler un exemple illustre, Lucrèce,

ayant à mettre en vers la philosophie d'Épicure, déplorait la *pauvreté* de la langue latine (1). Les Romains, peuple pratique, occupés surtout d'agriculture et de guerre, avaient négligé les idées spéculatives. Lorsque ces idées pénétrèrent à Rome, il fallut inventer un vocabulaire pour les exprimer. C'est à quoi travaillèrent Lucrèce et surtout Cicéron. Celui-ci, empruntant aux Grecs leurs doctrines philosophiques, dut aussi emprunter leur terminologie, latiniser bien des vocables pris dans Platon, ou donner à de vieux mots latins un sens qu'ils n'avaient pas à l'origine (2). Les puristes voudraient immobiliser les langues, et les empêcher de s'enrichir et de se rajeunir. « Ils parlent proprement et ennuyeusement (3). » Comme toujours, la ligne à suivre est dans le juste milieu, entre le mépris orgueilleux et le fétichisme timide.

Art. II. — Précision.

Définition. — *La précision exige que le style exprime toute la pensée et rien que la pensée.* Elle suppose : 1° la propriété des termes, 2° le retranchement de tout mot superflu et de tout ornement inutile.

§ 1. — *Propriété des termes.*

Les langues bien faites n'ayant pas de synonymes, l'écrivain doit chercher l'expression unique qui

(1) *Egestatem linguæ.*

(2) Les mots *poeta, musa*, qui succèdent à *vates, camena*, dans la poésie lyrique; *philosophia, physica, rhetor*, dans la philosophie et la rhétorique, sont d'origine hellénique.

(3) La Bruyère, *Des Caractères*, chapitre De la Société ou de la Conversation.

rend l'idée d'une façon adéquate. Tant que cette expression n'est pas trouvée, l'idée reste obscure. Cette chasse au mot propre ou précis (1) est souvent laborieuse, surtout pour les débutants; mais, après des exercices sérieux et prolongés, les difficultés s'aplanissent, et l'on est tout au plaisir de la trouvaille, un des plus agréables de l'art d'écrire.

Éviter les expressions banales. — La propriété des termes veut qu'on évite les locutions banales, qui s'appliquent à tout et ne signifient rien. Il existe quantité de ces locutions qui appartiennent à ce qu'on pourrait appeler la langue paresseuse, et qui servent uniquement à ne pas penser. Bien des gens diront également d'un peintre, ou d'un poète, *qu'il a un beau talent;* d'une tragédie, d'une statue, ou d'une personne, *qu'elle n'est pas mal.* Que met-on dans ces formules élastiques et complaisantes? On ne le sait pas soi-même. Ce sont des échappatoires, par lesquelles on essaie de donner le change, à soi-même et aux autres, sur sa propre ignorance, sur son manque d'idées précises.

A ces expressions vagues se rattachent nombre de mots abstraits qui ont une signification flottante (2). C'est surtout au dix-huitième siècle que ces derniers

(1) On voit que *précision* et *propriété* sont parfois synonymes, mais le premier terme a un sens plus large. La propriété n'est qu'une condition de la précision.

(2) Un mot abstrait, ainsi que l'étymologie l'indique (*abstrahere*, ôter, enlever), représente une qualité qu'on a comme détachée d'un objet, en négligeant toutes les autres. Pour beaucoup de gens, et c'est là le danger, cette qualité elle-même se vaporise, en quelque sorte, et le vocable ne représente... rien. C'est l'abstraction d'une abstraction. Par extension, le mot qui exprime une qualité sert aussi à désigner l'ensemble des personnes qui possèdent cette qualité. C'est ainsi que *vertu* signifie souvent les hommes vertueux.

sont entrés dans la langue française, jusque-là si solide et si ferme : on ne parlait plus alors que de *nature*, de *sensibilité*. La Révolution en grossit encore le nombre : ce furent les *droits de l'homme*, la volonté du *peuple*, le salut de la *nation*, les certificats de *civisme* (1).

De nos jours, quel abus ne fait-on pas des vocables *liberté*, *progrès*, *science*, *civilisation*, que chacun interprète à sa guise.

Cependant, nous ne prétendons pas qu'il faille toujours éviter les termes abstraits. Bien employés, ils sont susceptibles de précision, et même de concision. Ils donnent à la phrase la vigueur d'un raccourci. On connaît le beau mot qui a été dit sur le P. de Ravignan : « C'était la vertu qui prêchait la vérité. » Mettez ici l'expression concrète : « C'était un homme vertueux qui prêchait la vérité », le sens est considérablement affaibli, et le style n'a plus la même énergie. Lorsque Lamartine esquisse cette sombre toile où il peint un soir de bataille :

> Accourez maintenant, amis, épouses, mères,
> Venez compter vos fils, vos époux et vos frères,
> Venez sur ces débris disputer aux vautours
> L'espoir de vos vieux ans, le fruit de vos amours.

le dernier vers est remarquable par la netteté de l'expression. Un critique observe que le poète ne nous laisse plus voir dans les morts que ce par quoi ils intéressent le plus vivement ceux qui les pleurent : ils étaient leurs enfants, l'espoir de leurs vieilles an-

(1) « La magie souveraine des mots va créer des fantômes, les uns hideux : l'aristocrate et le tyran, les autres adorables : l'ami du peuple, le patriote incorruptible : figures démesurées et forgées par le rêve, mais qui prendront la place des figures réelles. » Taine, *l'Ancien Régime*, l. IV, ch. III, 3.

nées. « Cette pensée doit occuper, ce semble, en cet instant l'esprit tout entier des infortunés survivants, c'était donc celle-là qui devait s'exprimer ici de préférence à toute autre, si le poète voulait obéir aux lois de la précision la plus rigoureuse (1). »

Quelle concision et quelle poésie, à la fois, dans les mots abstraits qui terminent cette strophe :

O Mains, vous cueillerez au bord des fleuves calmes
Les grands lis de la rive, et les roseaux du bord,
Et sur le mont voisin, vous choisirez encor
La *paix* des oliviers, et la *gloire* des palmes (2).

En style concret il eût fallu : *les oliviers qui symbolisent la paix, les palmes qui ornent le triomphe des vainqueurs*. Mais combien ce commentaire est froid et languissant !

Les expressions abstraites, pleines de sens, abondent chez Corneille. Sabine s'écrie :

J'ai pleuré quand la *gloire* entrait dans leur maison (3).

Entendez : *quand mes frères revenaient vainqueurs*. Julie parle à Sabine de Camille, qui a ses frères dans l'armée romaine et son fiancé dans l'armée albaine :

Mais elle voit d'un œil bien différent du vôtre
Son sang dans une armée et son *amour* dans l'autre (4).

(1) A. Henry, *Cours pratique et raisonné de style*, p. 45.
(2) Henri de Régnier. Pourquoi les symbolistes, dont fait partie M. de Régnier, ne nous donnent-ils pas plus souvent de tels vers?
(3) Corneille, *Horace*, acte I, sc. 1, v. 78.
(4) *Id.*, v. 100.

§ 2. — *Retranchement des mots et des ornements superflus.*

Précision vient du latin *præcido*, qui signifie *couper, retrancher*. On supprimera donc tous les mots qui ne vont pas à fortifier l'idée. Il faut que le style s'ajuste à la pensée, sans faire aucun pli, sans la surcharger, ni l'étouffer.

Mots superflus. — Les élèves et les écrivains médiocres, qui ne savent pas au juste la valeur des mots qu'ils emploient, croient se faire mieux comprendre et donner plus de force à leur idée, en accumulant les noms, les verbes et les épithètes. Mais, il arrive le contraire de ce qu'ils attendaient. Au lieu de marquer l'idée d'un trait net et précis, ces mots multipliés font l'effet des retouches maladroites, par lesquelles un peintre inhabile essayerait de corriger un portrait mal venu : on ne réussit qu'à brouiller les contours de l'image. Si vous me dites d'un homme qu'il est orgueilleux, je saisis parfaitement votre pensée ; mais si vous ajoutez qu'il est vaniteux, j'hésite : la représentation que je m'étais formée, tout d'abord, du personnage en question, devient confuse ; car le second trait ne s'accorde plus avec le premier. Chez l'orgueilleux, il n'y a pas de place pour la vanité. C'est ce que sentait très bien une femme d'esprit, à qui l'on reprochait un jour d'être vaniteuse. « Moi ? répliqua-t-elle ; j'ai trop d'orgueil pour avoir de la vanité. » Les auteurs portés à la *diffusion*, à la *prolixité*, ou au *style lâche*, car c'est tout un, devront s'efforcer de mettre en pratique le conseil de Boileau :

Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois.

Les accumulations de termes ne sont admissibles que si chacun d'eux ajoute au sens du précédent, et sert à enfoncer l'idée dans l'esprit du lecteur ou de l'auditeur. Tel est le mérite de cette phrase de Bossuet : « Tout est *tombé*, tout est *évanoui*, tout est *échappé*. »

Ornements superflus. — Dans les ornements superflus il faut ranger toutes ces figures de style : *comparaisons*, *métaphores*, *antithèses*, *périphrases*, qui ne servent pas à faire ressortir l'idée. Les images inutiles gênent et obcurcissent la pensée. Ces prétendus ornements gâtent et enlaidissent ce qu'ils avaient mission d'embellir. Il faut les rejeter.

Importance morale de la précision. — Si la précision du style est importante en littérature, elle ne l'est pas moins dans l'ordre moral et pour la conduite de la vie. Combien de personnes sont les dupes des mots, ou les victimes d'une phraséologie sonore et creuse! Il est de mode aujourd'hui d'opposer la *science* à la *religion*, chacun interprétant à sa manière ces termes un peu larges. Or, ce ne sont pas là choses inconciliables, tant s'en faut! car si « peu de science éloigne de Dieu, beaucoup y ramène (1). » *L'indifférence* religieuse se glisse partout, sous le couvert de la *tolérance* (2). C'est au nom de la *liberté*, confondue avec la *licence*, qu'on permet de tout écrire.

Bossuet avait déjà remarqué de quelle magie les grands mots sont capables auprès des foules, et quel puissant instrument de despotisme ils peuvent devenir aux mains d'un habile homme. La révolution d'An-

(1) Bacon.
(2) « La tolérance est la vertu des siècles sans foi. » M. de Falloux.

gleterre et les succès de Cromwell lui inspiraient cette réflexion profonde, qui n'a pas cessé d'être vraie : « Quand une fois on a trouvé le moyen de prendre la multitude par l'appât de la liberté, elle suit en aveugle pourvu qu'elle en entende seulement le nom (1). »

Moyens d'arriver à la précision. — Le meilleur moyen d'atteindre à la précision du style est de se bien comprendre soi-même et d'amener, par la réflexion, l'idée à son dernier degré de limpidité (2).

Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément (3).

« Nos premières conceptions ont d'ordinaire quelque chose de flottant : elles se présentent à notre esprit et volontiers elles tomberaient de notre plume en formules redondantes et lâches. Le propre de la réflexion est de resserrer. S'agit-il d'un ensemble

(1) Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette de France*, édition Aubert, p. 33.

« Liberté, liberté, que de crimes on commet en ton nom ! » s'écriait, en montant sur l'échafaud, Mme Roland, un partisan et une victime de la Révolution. En effet, c'était en écrivant sur les monuments publics *liberté, égalité, fraternité,* qu'en 93 on envoyait les gens à la guillotine.

« Il n'y a pas de tyrannie qui me blesse plus profondément que la tyrannie des grands mots : tout ce que je sens en moi de libre, de sensé, d'honnête se révolte contre cette puissance tyrannique qui peut consacrer avec des mots l'oppression des droits les plus saints. » Mgr Dupanloup, *Pacification religieuse.*

(2) « Ce n'est pas ma phrase que je polis, c'est mon idée. Je m'arrête jusqu'à ce que la goutte de lumière dont j'ai besoin soit formée et tombe de ma plume. » Joubert.

(3) Boileau, *Art poétique*, chant I, v. 151 et suiv.

d'une doctrine? plus on approfondit, mieux on résume. S'agit-il d'une pensée unique? plus on l'élabore, mieux on la condense (1). »

Art. III. — Clarté.

Définition. — *La clarté du style est cette qualité par laquelle on saisit, sur-le-champ et sans effort, la pensée de celui qui parle ou qui écrit.* Elle est moins une propriété particulière que la résultante de plusieurs autres qualités. Elle suppose, en effet : 1° l'enchaînement des idées, et, partant, un plan logique et des transitions nettes; 2° la pureté de la langue; 3° la précision : toutes choses dont nous avons déjà parlé. Elle exige encore un certain art dans la construction de la phrase : question dont il nous reste à traiter.

Construction de la phrase : 1° *Unité.* — On peut appliquer à la phrase la définition qu'Aristote donne de la période. « C'est un discours qui a par lui-même un commencement et une fin, et dont l'étendue est facile à mesurer d'un coup d'œil (2). » La phrase doit donc avoir de l'unité, renfermer un sens complet, former un tout homogène, c'est ce qu'Aristote appelait avoir un commencement et une fin. Par conséquent, on évitera d'y glisser des idées étrangères à la pensée principale, ou des idées importantes, qui veulent être exprimées à part. Le rhéteur anglais H. Blair cite, comme étant défectueux à cet égard, le passage suivant d'une traduction de Plutarque :

(1) R. P. Longhaye, *op. cit.*, p. 462.
(2) Λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν, καθ' αὑτὴν, καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον (*Rhetor.* III, 9).

Les Grecs marchaient à travers un pays inculte dont les sauvages habitants n'avaient pour toute richesse qu'une race de moutons chétifs, dont la chair était sans saveur, parce qu'ils se nourrissaient continuellement avec du poisson de mer.

Quel chaos dans ce tableau! Grecs, barbares, moutons, tout y est confondu. Il y a là trois idées bien tranchées, qu'il fallait rendre par trois phrases distinctes :

Les Grecs marchaient à travers une région inculte. Les sauvages habitants du pays n'avaient pour toute richesse qu'une race de moutons chétifs. La chair même de ces animaux était sans saveur, parce qu'ils se nourrissaient continuellement avec du poisson de mer.

D'ordinaire, c'est à l'aide des pronoms relatifs que l'on relie des propositions qui devraient former plusieurs groupes distincts. Ce procédé est habituel chez Saint-Simon. Il bourre sa phrase de parenthèses, d'incidentes, qu'il accroche à toutes les saillies de la période :

Monsieur le Prince partit de l'hôtel de Condé, suivi de l'élite de cette florissante jeunesse de la cour *qui* s'était attachée à lui et *dont* il était peu *dont* les pères eux-mêmes n'eussent éprouvé ce que Chavigny savait faire et *qui* ne s'étaient pas épargnés à échauffer encore Monsieur le Prince.

Dans cette phrase embrouillée et surchargée, on n'aperçoit pas nettement à qui les pronoms se rapportent. Saint-Simon se jugeait bien, lorsqu'il écrivait dans ses *Mémoires*: « Je ne fus jamais un sujet académique. »

2° *Juste étendue.* — D'après Aristote, il faut encore que l'étendue de la phrase puisse être embrassée d'un seul coup d'œil. On évitera ces périodes

interminables, dont le lecteur a oublié le commencement, quand il arrive au milieu, et le milieu, quand il touche à la fin. Formuler sur ce point une règle précise est difficile. La longueur des phrases ne se mesure pas à l'aune. Bossuet et Chateaubriand en ont de quinze à vingt lignes, et même d'une page. Mais ils savent si bien subordonner tous les détails à une pensée dominante, rappeler au besoin cette pensée, à l'aide d'une répétition habile, que le lecteur ne perd jamais de vue l'idée maîtresse et que la clarté ne faiblit jamais. Seuls les grands écrivains ont de ces secrets. Les élèves agiront sagement en visant à un style court et simple.

Toutefois, que la peur des phrases démesurées ne nous fasse pas verser dans l'excès contraire. Le style haché et coupé, où chaque idée, si peu importante soit-elle, a sa phrase en due et bonne forme, est insupportable, et la clarté n'y saurait être parfaite. On ne distingue plus l'accessoire du principal; la subordination des diverses idées n'est plus marquée. Cela rappelle la manière de ces peintres chinois, qui disposent tous les objets sur un même plan et leur donnent à tous les mêmes dimensions, sans tenir aucun compte des lois de la perspective (1).

(1) Le défaut que nous signalons est celui de M. Anatole France. Qu'on lise plutôt ce jugement de M. France sur un personnage politique : « C'est un causeur charmant, philosophe et lettré, un homme sage. Je ne peux pas mieux dire. C'est lui qui a supprimé la tunique des lycéens. Il aurait mieux fait de supprimer les lycées. Mais il ne pouvait tout faire à la fois. La tunique était un vêtement absurde, incommode et malsain. Je sais que le prestige de l'uniforme est grand en France. On le dit, du moins. On y est d'avis que le soldat est fier de le porter. » Ces petites phrases ont quelque chose de quinteux et de sec, qui les fait ressembler plutôt à du style de notes qu'à du

3° *Judicieux emploi des pronoms.* — D'ailleurs une phrase peut être relativement courte et ne pas être saisie facilement par l'esprit. L'obscurité naît souvent des pronoms personnels ou relatifs mal employés, des possessifs *son*, *sa*, *ses*, des adverbes pronominaux *en*, *y*, qui renvoient à plusieurs antécédents indistinctement, et engendrent des équivoques. Montesquieu expose ainsi la politique des Romains envers les princes leurs alliés :

« Pour tenir les grands princes toujours faibles, *ils* ne voulaient qu'*ils* reçussent dans leur alliance ceux à qui *ils* avaient accordé la leur (1). »

La pensée de l'écrivain se devine, plutôt qu'elle ne saute aux yeux, car le pronom *ils*, répété, représente des objets différents : d'abord les Romains, puis les alliés, et de nouveau les Romains. A la lecture, rien n'indique ces changements de rôle.

Joseph de Maistre s'est moqué justement de cet extrait d'une préface, qu'un certain Grouvelle avait confectionnée pour une édition des lettres de Madame de Sévigné :

Attentif à rassembler ici tout ce qui intéresse la gloire de Madame de Sévigné, l'éditeur a pensé que *ses* enfants tenant d'elle leur talent, ce qui reste de leur plume est nécessaire à *sa* collection.

On ne sait si les enfants et la collection, dont il est ici question, appartiennent à l'éditeur, ou à la marquise.

style soigné. On dirait de petits moellons juxtaposés et sans cohésion ; cela n'est pas bâti à chaux et à sable.

(1) *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence.* Chapitre VI.

4° *L'art de disposer les mots et les propositions dans la phrase.* — L'obscurité provient aussi de ce que les mots ou les propositions ne sont pas toujours, dans la phrase, à leur place logique et grammaticale. On trouve au XVII° siècle des phrases comme la suivante, extraite du *Télémaque :*

Il alla avec eux sous les voûtes dorées du brillant Olympe boire le nectar, où les dieux lui donnèrent pour épouse l'immortelle Hébé.

Grammaticalement, l'adverbe de lieu *où* se rapporte à *nectar*, tandis que, logiquement, il renvoie à *Olympe*. Aujourd'hui la syntaxe, plus sévère, veut qu'on rapproche l'antécédent de son relatif :

Il alla avec eux boire le nectar sous les voûtes dorées du brillant Olympe, où les dieux lui donnèrent pour épouse l'immortelle Hébé.

Parfois, il peut y avoir une vraie équivoque. Si je dis : « L'homme honnête, dans n'importe quelle situation, est toujours estimé, » on ignore si la proposition explicative *dans n'importe quelle situation*, se rattache à *honnête* ou à *estimé*.

Ces vices de construction déparent souvent le style de Montesquieu. Cet auteur, voulant caractériser la constance du sénat romain, écrit :

Dans le cours de tant de prospérités, où l'on se néglige pour l'ordinaire, le Sénat romain agissait toujours avec la même profondeur.

Dans le cours de tant de prospérités est une idée particulière s'appliquant au sénat. La proposition *où l'on se néglige pour l'ordinaire*, est une réflexion générale; elle déteint sur ce qui précède et y donne un caractère de généralité, contraire à la pensée de

Montesquieu. Puis, l'auteur revient au sénat romain : *le sénat agissait toujours avec la même profondeur.* Il eût été préférable d'employer cette tournure :

Dans le cours de tant de prospérités, le Sénat ne se négligeait pas, comme il arrive pour l'ordinaire : il agissait toujours avec la même profondeur.

5° *La ponctuation.* — Enfin, l'emploi judicieux des signes de ponctuation n'aide pas médiocrement à la clarté du style. Combien peu de gens savent ponctuer logiquement! Et cependant, ces petits signes, comme les petits mots qu'on appelle transitions, ont une valeur réelle et jouent un rôle important dans le style. Un point et virgule, ou une simple virgule, mal placée, peut modifier considérablement le sens d'un passage.

« Prenons, par exemple, ce vers de Corneille :

« Règne; de crime en crime, enfin te voilà roi.
(*Rodog.*, acte V, sc. IV).

« Il fait entendre à celui auquel il s'adresse qu'il est devenu roi à force de crimes.

« Écrivons au contraire :

« Règne de crime en crime; enfin te voilà roi.

« C'est une exhortation à accumuler crime sur crime pendant le règne.

« Supprimez les virgules dans ce vers de La Fontaine :

« Dans la gueule, en travers, on lui passe un bâton.

Et cela voudra dire que l'animal dont il s'agit avait la gueule de travers (1). »

(1) Abbé F. Klein, *Enseignement chrétien*, 1er décembre 1895

Sur cette matière, les élèves consulteront avec fruit une bonne grammaire ou un bon traité spécial. Ils trouveront encore profit, en lisant nos grands écrivains, à étudier de très près la façon dont ces écrivains ponctuent.

On ne saurait donc apporter trop de soin à la claire ordonnance des phrases, à la mise en évidence des rapports qui unissent les mots entre eux et les propositions entre elles. Quand le lecteur est obligé de s'arrêter à chaque pas, pour découvrir ces rapports, le plaisir littéraire se change en fatigue et en dégoût. Il faut que nous puissions *embrasser d'un seul regard* la pensée de l'auteur.

Art. IV. — Le naturel.

Définition. — *Le style naturel consiste dans la convenance parfaite de l'expression à la pensée.*

Quand le style a cette qualité, il apparaît comme la seule expression possible de la pensée, comme celle qui devait dès l'abord s'offrir à l'esprit, à l'exclusion de tout autre.

Le naturel en littérature suppose la réalisation de plusieurs conditions :

1° L'écrivain doit consulter ses aptitudes. — L'écrivain doit se rendre compte de son talent, ne pas se surfaire, ni se contrefaire. Les gens de peu d'imagination seront sobres d'images; s'ils ont peu de sensibilité, ils ne feront pas étalage de passion.

De la ponctuation. Dans cet article, et dans un autre article paru sur le même sujet (*op. cit.,* 16 décembre 1895), M. l'abbé F. Klein résume avec précision et discute avec finesse les grandes règles de la ponctuation.

Ceux qui manquent de souffle n'emboucheront pas la trompette épique, et sauront se contenter d'un air de flûte.

> Ne forçons point notre talent;
> Nous ne ferions rien avec grâce :
> Jamais un lourdaud, quoi qu'il fasse,
> Ne saurait passer pour galant (1).

L'écrivain qui a le courage d'être lui-même, et il en faut parfois, est toujours sûr de réussir, s'il est par ailleurs heureusement doué. Son style a une candeur et un accent de sincérité qui sont un charme. Le lecteur se prend à dire, avec Pascal : « Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi; car on s'attendait de voir un auteur et on trouve un homme (2). » Dans l'art, comme dans la vie, nous n'aimons pas les gens qui s'en font accroire et veulent nous en imposer : les manières empruntées choquent toujours.

2° Régler le style sur les idées. — Être un *homme* et non un *auteur*, au sens où l'entendait Pascal, c'est encore, et surtout, conformer son style à la nature des idées qu'on veut exprimer, s'élever ou s'abaisser avec elles, prendre un ton familier ou grave, selon qu'elles sont simples ou sublimes. Les virtuoses de la plume sont enclins, s'ils n'y prennent garde, à se faire valoir aux dépens de leur matière, et à attirer l'attention du public sur leur talent plutôt que sur la beauté ou la justesse des pensées. Ils prodiguent des ornements que le sujet ne comporte pas. Ils sont *auteurs*. Ç'a été le défaut de Voiture et de Balzac, au dix-septième siècle. Le premier s'applique

(1) La Fontaine, *Fables*, l. IV, f. v, l'*Ane et le petit Chien*.
(2) *Pensées*, édit. Havet, art. VII, 28.

uniquement à montrer son esprit par des traits hors de propos et recherchés ; il se contemple dans ses œuvres, comme en un miroir, avec une coquetterie satisfaite,

Qui fait qu'à son mérite incessamment il rit.

Le second se donne beaucoup de peine pour fabriquer des pièces d'éloquence sur les événements les plus ordinaires. Il établit un contraste choquant entre la vulgarité de l'idée et l'éclat de la forme : il est emphatique. Montaigne comparait ces écrivains guindés et sublimes de parti pris, à « un cordonnier qui sçait faire des grands souliers à un petit pied (1). » Pour Pascal, c'était « masquer la nature et la déguiser ». Pascal ajoutait : « Plus de roi, d'évêque ; mais *auguste monarque*, etc. ; point de Paris : *capitale du royaume*. Il y a des lieux où il faut appeler Paris Paris, et d'autres où il la (2) faut appeler capitale du royaume (3). » Voilà, comme aurait dit

(1) *Essais,* livre I, chap. LI. Cette manière de dire gravement des choses puériles, Joubert la relevait et la critiquait vertement chez Benjamin Constant : « Tout ce qu'il dit me blesse l'esprit. D'abord il écrit mal, très mal, et en vrai Suisse à prétentions. Il exprime avec importance et avec une sorte de perfection travaillée des pensées extrêmement communes, signe de médiocrité le plus grand que je connaisse. »

Avant Joubert, Buffon, — qui l'eût cru? — ne parlait pas autrement : « Rien n'est plus opposé au beau naturel que la peine qu'on se donne pour exprimer des choses ordinaires ou communes d'une manière singulière ou pompeuse ; rien ne dégrade plus l'écrivain. Loin de l'admirer, on le plaint d'avoir passé tout le temps à faire de nouvelles combinaisons de syllabes pour ne dire que ce que tout le monde dit. Ce défaut est celui des esprits cultivés, mais stériles : ils ont des mots en abondance, point d'idées. » *Discours sur le style.*

(2) *La* désigne la *ville* de Paris.

(3) *Pensées,* édit. Havet. Art VII, 20. (Lire la note de l'édit. Havet).

Molière, la grande règle de toutes les règles. On doit être tantôt noble et majestueux, tantôt simple et familier. L'allure de la pensée réglera l'allure du style. On ne parlera donc pas sur des centimes additionnels, dans un conseil municipal, comme sur une question patriotique ou religieuse, à la Chambre des députés. Dans la bouche d'un enfant, un récit de voyage n'aura pas la poésie ni le pittoresque qui caractérisent l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de Chateaubriand, ou le *Voyage aux Pyrénées*, de Taine. Pour citer un exemple plus précis encore, « supposez que Racine prenne le style de Shakespeare, et Shakespeare le style de Racine; leur œuvre sera ridicule, ou plutôt ils ne pourront pas écrire. La phrase du dix-septième siècle, si claire, si mesurée, si épurée, si bien liée, si appropriée à des entretiens de palais, est incapable d'exprimer les passions crues, les éclats d'imagination, la tempête intérieure et irrésistible qui se déchaîne dans le drame anglais. D'autre part, la phrase du seizième siècle, tantôt familière et tantôt lyrique, hasardeuse, excessive, heurtée, décousue, ferait tache, si on la mettait dans la bouche des personnages bien élevés, accomplis, de la tragédie française (1). »

3° Se conformer aux lois des genres littéraires. — A son tour, la physionomie de la pensée et, par conséquent, du style, dépend du genre littéraire que l'on traite. On n'écrit pas une lettre sur le même ton qu'un discours. Quelle différence entre le récit de la mort de Turenne, dans la correspondance de Mme de Sévigné, et ce même récit, dans l'Oraison funèbre de Fléchier! La description de la bataille de

(1) Taine, *op. cit.*, t. II, p. 377.

Rocroy est tout autre chez Bossuet que chez Voltaire ; car l'un parle en orateur ému, et l'autre est un historien qui juge.

Une comédie, une fable pourront agiter de graves questions, sans que l'auteur se départe d'une aimable simplicité. *L'École des Femmes*, *le Misanthrope* (1), *le Tartufe* et *les Femmes savantes* soulèvent bien des problèmes sérieux ; mais la forme en reste plaisante. La Fontaine, dans *le Loup et l'Agneau*, nous a raconté l'oppression du faible par le fort, et il n'a eu recours ni aux accents tragiques, ni aux éclats d'éloquence. « Il ne faut pas juger de l'utilité d'un ouvrage par le style qu'un auteur a choisi. Souvent on dit gravement des choses puériles, souvent on dit en badinant des idées très sérieuses (2). »

4° Se conformer aux dispositions du public auquel on s'adresse. — Il est parfois nécessaire que l'écrivain s'accommode à la condition de ses lecteurs, et leur présente, dans un cadre simple et familier, des idées élevées. Cette loi de l'éloquence qui, d'après Cicéron, exige que l'orateur étudie les goûts de son auditoire et s'y conforme, a son application ailleurs qu'à la tribune (3). Certainement Bossuet

(1) Le Misanthrope est un personnage tragique et violent dans la pièce de Shakespeare intitulée *Timon d'Athènes* : preuve qu'une même idée peut être envisagée sous divers aspects et abordée par plusieurs biais.

(2) Montesquieu.

(3) « *Semper oratorum eloquentiæ moderatrix fuit auditorum prudentia : omnes enim qui probari volunt, voluntatem eorum, qui audiunt, intuentur, ad eamque et ad eorum arbitrium et nutum totos se fingunt et accommodant.* L'éloquence des orateurs s'est toujours réglée sur l'esprit des auditeurs. Tous ceux qui veulent réussir ne perdent jamais de vue les dispositions de ceux qui les écoutent : c'est aux dispositions de ces derniers, à leur caprice, à leur moindre désir, qu'ils se conforment et se plient tout entiers. » *Orator*, v.

n'enseignait pas la religion au dauphin, sur le ton des Oraisons funèbres. Fénelon composait pour son élève des *Dialogues des morts*, et lui donnait, en se jouant, des leçons de politique et de morale. Chez les anciens, Platon, dans ses dialogues philosophiques, nous offre d'admirables modèles de cette grâce enjouée, qui sait mettre une vérité dans un sourire.

Quand il est question d'art pur, de science pure, un poète, un géomètre peuvent très bien ne pas se préoccuper des dispositions du public. Ils laissent la beauté ou la vérité attirer les cœurs ou les esprits par elle-même, et sans le secours d'aucun artifice. Mais dès qu'on prétend agir sur les hommes et influer sur leur conduite ; dès qu'on fait de la propagande et que l'œuvre prend un caractère pratique, il faut captiver la légèreté du lecteur, forcer son attention, lui dissimuler, sous les charmes de la forme, l'aridité et la difficulté de la matière, lui procurer la plus grande somme de plaisir, en lui demandant le moins d'effort possible. C'est ce qu'ont trop bien compris les philosophes du dix-huitième siècle. Les *Lettres persanes* et *Candide* nous montrent comment un Montesquieu, un Voltaire surent insinuer leur scepticisme dans l'âme des contemporains, sous couleur de les amuser et de les divertir

Mais, les concessions au goût du public ont des limites. « Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits (1). » Il y a dans l'art une réserve à garder : en bien des cas, on doit chercher à élever son lecteur jusqu'à soi, au lieu de s'abaisser jusqu'à lui.

(1) La Bruyère, *Les Caractères*, ch. I. Des ouvrages de l'Esprit.

Qualités qui découlent du naturel. — 1° *La facilité.* — Le style naturel a, par surcroît, la facilité. Le style *facile* est celui où le travail ne paraît pas, où l'adaptation de l'expression à la pensée semble n'avoir rien coûté. Le naturel n'exclut pourtant pas le soin ni la peine; il ne consiste pas à écrire à la bonne franquette, sans surveiller sa plume; de même qu'être naturel, dans la vie sociale, n'exclut ni la bonne éducation, ni l'empire sur soi-même. C'est difficilement qu'on apprend à faire des vers faciles. Il y faut une longue discipline et un dur labeur. Mais de ce labeur, une fois l'œuvre achevée, il ne doit pas rester de trace, pas plus qu'il n'en reste des échafaudages et des engins dont on s'est servi pour bâtir ces cathédrales élancées, qui semblent sorties du sol comme par enchantement. Il se passe alors, chez le lecteur, un phénomène analogue à celui que La Bruyère a noté chez l'écrivain. « Un bon auteur et qui écrit avec soin, éprouve souvent que l'expression qu'il cherchait depuis longtemps sans la connaître et qu'il a enfin trouvée, est celle qui était la plus simple et qui semblait devoir se présenter d'abord et sans efforts (1). » Pareillement, le style naturel semble au lecteur avoir été trouvé sur-le-champ et sans peine; mais c'est une illusion, illusion qui est le dernier mot de l'art. Quelle poésie plus coulante que celle de La Fontaine! quels vers d'une venue plus spontanée en apparence! Pourtant, dans ce qui s'est conservé des manuscrits du fabuliste, des ratures nombreuses témoignent qu'il n'atteignait pas du premier coup cette grâce aisée qui nous ravit.

(1) La Bruyère, *Les Caractères*, ch. 1, Des ouvrages de l'Esprit, édit. Hémardinquer, p. 12.

2° *L'élégance.* — La facilité s'accompagne de l'*élégance.* Cette qualité, dont les anciens rhéteurs faisaient à tort une des douze qualités secondaires du style, n'est qu'une conséquence du naturel. Quand l'idée a trouvé le vêtement qui lui sied, rien ne la gêne, rien ne l'embarrasse, et la phrase marche avec cette distinction suprême des êtres bien constitués et sains.

3° *La variété.* — Enfin le naturel dans le style engendre la *variété,* si haut prisée par les maîtres :

> Voulez-vous du public mériter les amours?
> Sans cesse en écrivant variez vos discours.
> Un style trop égal et toujours uniforme
> En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.
> On lit peu ces auteurs, nés pour nous ennuyer,
> Qui toujours sur un ton semblent psalmodier (1).

Le naturel étant l'accord intime entre l'expression et la pensée, il s'ensuivra nécessairement que, selon les différentes idées, nobles ou familières, tristes ou gaies, dont se compose un sujet, le style passera par tous ces tons divers, se colorera de toutes ces teintes, comme un ruisseau réfléchit dans son cours les hauts peupliers et les modestes roseaux, les ombres et les lumières des bords qu'il arrose.

Difficulté de goûter le naturel. — S'il n'est pas aussi aisé qu'on le croit de parvenir au naturel, en écrivant, il ne l'est pas davantage de le goûter et de l'apprécier à la lecture. Nos oreilles ont été

(1) Boileau, *Art poét.,* chant I. Et Pascal : « *L'éloquence continue ennuie.* Les princes et les rois jouent quelquefois. Ils ne sont pas toujours sur les trônes, ils s'y ennuient. La grandeur a besoin d'être quittée pour être sentie. La continuité dégoûte en tout. Le froid est agréable pour se chauffer. » *Op. cit.*, Art. VI, 46.

tellement abasourdies par les fanfares de la littérature contemporaine, nos yeux tellement éblouis par la débauche des couleurs et la profusion des images, que la simplicité nous paraît pauvreté. Les jeunes gens et la foule des lecteurs, semblables en cela aux enfants, admirent plutôt l'éclat du coloris que la précision du trait et la perfection du dessin. Ils veulent sentir l'effort, dans l'œuvre qui est devant eux; l'art discret, qui se dissimule, n'obtient pas leurs suffrages. « A ce mal, qu'on pourrait appeler un mal d'inexpérience, il n'y a que deux remèdes : le temps d'abord, qui suffit heureusement à guérir bien des engouements de jeunesse, puis la lecture des vrais maîtres, des écrivains les plus parfaits du dix-septième siècle. Ces grands hommes, nés à temps, quand notre langue attendait encore ses chefs-d'œuvre, n'ont pas eu besoin, comme leurs successeurs des deux siècles suivants, de faire du nouveau, pour se distinguer de leurs devanciers. Aussi, leur seule, leur unique préoccupation, était d'avoir des idées justes et de les rendre dans un langage naturel (1). »

Art. V. — Noblesse du style.

Comment il faut entendre la noblesse du style. — La *noblesse* du style serait mieux appelée *dignité* du style : le premier terme offrant à l'esprit l'idée de je ne sais quoi d'un peu tendu. Quoi qu'il en soit, il ne faut voir, dans l'expression consacrée par l'usage, que *la nécessité pour l'écrivain de garder le respect de lui-même et des autres.*

(1) A. Henry, *op. cit.*, p. 31-32.

Comment on peut être noble dans tous les sujets. — Il y a, dans toutes les langues, des mots qui représentent des objets bas ou dégoûtants, et qu'on ne doit pas employer :

> Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse :
> Le style le moins noble a pourtant sa noblesse (1).

Il est des choses dont on ne parle pas en société ; il est des expressions qu'on s'interdit entre gens bien élevés : à plus forte raison, le bon ton, le sentiment des convenances sont-ils d'obligation dans un livre, qui est une sorte de parole publique, une manière de conversation avec le lecteur.

Si nous sommes obligés de faire allusion à des objets repoussants, que ce ne soit qu'une allusion. N'insistons pas. Usons d'une périphrase, d'un euphémisme ; sinon, qu'une heureuse épithète vienne atténuer ce que l'idée avait en soi de désobligeant, et répandre un rayon de poésie sur la crudité du détail. On cite, comme exemple de l'art avec lequel un auteur peut adoucir l'horreur d'un tableau, ces vers de Racine :

> Mais je n'ai plus trouvé qu'un *horrible* mélange
> D'os et de chairs *meurtris*, et traînés dans la fange,
> Des lambeaux pleins de sang et des membres *affreux*,
> Que des chiens *dévorants* se disputaient entre eux.

Le poète a multiplié les épithètes, afin d'attirer l'attention plutôt sur l'impression causée par les objets, que sur les objets eux-mêmes. Au contraire, quand V. Hugo étale sur un champ de bataille :

(1) Boileau, *Art poét.*, chant I, v. 79 et 80.

Une dispersion de membres foudroyés,
Des bras rompus, des yeux troués et noirs, des ventres,
Où fouillent en hurlant les loups sortis des antres.

avec le mot final du second vers, mot isolé par le sens, et accentué encore par la place qu'il occupe à la rime, l'esprit est contraint de s'arrêter sur une image d'un réalisme répugnant.

La même image est à peine entrevue et n'a rien de choquant, dans ces autres vers du même poète :

Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre
Des chevaux morts.

Ce sont les *chevaux morts* qui, formant rejet, prennent une valeur notable et fixent notre attention, aux dépens du mot qui précède.

Si les hommes de goût s'appliquent à corriger, par l'expression, l'inconvenance de certains détails, les gens mal élevés usent souvent de locutions grossières ou triviales, pour traduire des pensées qui n'ont rien de bas. Il faut voir, ou plutôt, il vaut mieux ne pas voir, dans Rabelais, quantité de termes obscènes, au service d'idées qui, sous la plume d'un écrivain de bonne compagnie, auraient revêtu une tout autre forme.

D'où vient la noblesse du style. — Nous touchons ici à la vraie cause de la noblesse du style. L'Écriture a dit que la bouche parle de l'abondance du cœur. La qualité que nous recommandons tient moins, en effet, au style qu'à la pensée. Nous avons ici encore occasion de constater l'étroite dépendance qui existe, chez un auteur, entre la pensée et la forme, entre la nature des idées ou des sentiments et la manière d'écrire. Les personnes qui ont l'esprit rempli d'images malpropres, salissent tout ce qu'elles tou-

chent; quand, au contraire, un homme a le souci de sa dignité, l'expression est toujours choisie et honnête.

Cependant, on est parfois trivial, parce que l'on veut être naturel et vrai. On confond la simplicité, l'absence de prétention, avec le manque de tact et de retenue. Or, du portefaix débraillé, ou de l'ouvrier, qui le dimanche se promène correctement vêtu, le plus naturel, en d'autres termes, le plus vraiment homme, ce n'est pas le premier.

Comment on a entendu, aux diverses époques, la noblesse du style, — *Avant le dix-septième siècle.* — On n'a pas toujours compris de même la noblesse du style. En France, jusqu'au dix-septième siècle, la langue « brave l'honnêteté ». Les prosateurs et les poètes d'alors ne reculent pas devant le mot propre. Il n'est pas question de termes nobles. Au moyen âge, les mœurs étaient rudes, les guerres civiles n'avaient pas contribué à les polir. La brutalité de la vie des camps avait pénétré dans la conversation et dans les écrits.

Le dix-septième siècle. — A l'époque suivante, grâce à l'influence de l'hôtel de Rambouillet et des salons, où les femmes donnent le ton et imposent le respect, les sentiments et la langue gagnent en délicatesse. Sous Louis XIV, le style noble est de rigueur à la cour et dans la littérature. Non seulement les détails grossiers, mais tout ce qui peint les réalités ordinaires de l'existence et surtout les occupations des roturiers et des campagnards, est banni des ouvrages sérieux. A côté des termes propres trop précis, on forme des équivalents atténués : le *cheval* devient un *coursier*, la *vache* une *génisse*, le *soldat* un *guerrier*. Pascal avait appelé l'homme un

cloaque d'incertitudes et d'erreurs. Les éditeurs de Port-Royal remplacent *cloaque* par *amas*, ôtant ainsi à la pensée de Pascal son énergie et son mépris altier.

Quand ces équivalents manquent, on se sert du nom de la matière dont un objet est fait, ou l'on a recours à une périphrase : un *sabre*, une *épée* deviennent un *fer*. Boileau lui-même, si ami de l'expression directe, se croit obligé de poétiser un détail d'industrie par une circonlocution :

> Et nos voisins frustrés de ces tributs serviles
> Que payait à leur art le luxe de nos villes.

Ce qui signifie que l'on avait découvert en France le secret du point de Venise, dans la fabrication des dentelles. Boileau encore compose un pur logogriphe, pour nous avertir qu'il porte une fausse perruque et qu'il a cinquante-huit ans :

> Mais aujourd'hui qu'enfin la vieillesse venue,
> Sous mes faux cheveux blonds déjà toute chenue,
> A jeté sur ma tête, avec ses doigts pesants,
> Onze lustres complets surchargés de trois ans (1).

Querelle des Anciens et des Modernes. — On connaît la fameuse querelle des Anciens et des Modernes, qui s'éleva au dix-septième siècle. Charles Perrault, l'auteur du débat, reprochait à Homère d'avoir employé un terme *bas,* en comparant Ajax à un *âne* têtu, qui, une fois entré dans un jardin, n'en veut plus sortir, malgré les coups dont on l'accable. Cette comparaison, et d'autres non moins familières, étaient une des causes qui, aux yeux de Perrault,

(1) Épître X. A mes vers, v. 25 et suiv.

rendaient Homère inférieur aux modernes. Boileau répondait, à côté de la question, que le mot *âne* n'était pas un terme bas chez les Grecs, mais qu'il l'était devenu depuis. A dire le vrai, les Grecs ignoraient la distinction des termes nobles et des termes bas, au sens du dix-septième siècle.

Cette théorie allait à énerver le style, à éliminer la part du naturel dans l'art d'écrire, et à faire perdre à la langue ses qualités de précision, de couleur et de pittoresque. Aussi, Fénelon se récriait-il contre la majesté uniforme et ennuyeuse dans laquelle on voulait draper la pensée (1). Bossuet protestait par ses exemples, comme dans ce court tableau :

Cette *recrue* continuelle du genre humain, je veux dire les enfants qui naissent, à mesure qu'ils croissent et qu'ils s'avancent, semblent nous *pousser de l'épaule* et nous dire : Retirez-vous ; *c'est maintenant notre tour* (2).

Dans une de ses Oraisons funèbres, il ne craignait pas, citant une lettre, de montrer *les visages ridés* de pauvresses, *l'étable* où était l'une d'elles, et *un de*

(1) « On a tant de peur dans notre nation d'être bas, qu'on est d'ordinaire sec et vague dans les expressions. Veut-on louer un saint, on cherche des phrases magnifiques, on dit qu'il était admirable, que ses vertus étaient célestes, que c'était un ange et non pas un homme : ainsi tout se passe en exclamations sans preuves et sans peinture : tout au contraire, les Grecs se servaient peu de tous ces termes généraux qui ne prouvent rien, mais ils disaient beaucoup de faits. Par exemple Xénophon, dans toute la Cyropédie, ne dit pas une fois que Cyrus était admirable, mais il le fait partout admirer. C'est ainsi qu'il faudrait louer les Saints, en montrant les détails de leurs sentiments et de leurs actions. Nous avons là-dessus une fausse politesse, semblable à celle de certains provinciaux qui se piquent de bel esprit. Ils n'osent rien dire qui ne leur paraisse exquis et relevé : ils sont toujours guindés, et croiraient se trop abaisser en nommant les choses par leur nom. »

(2) *Sermon sur la mort*, édit. Gazier, p. 269.

ces petits lits où on mettait la bonne femme. Il ajoutait : « Je me plais à répéter toutes ces paroles, malgré les oreilles délicates ; elles effacent les discours les plus magnifiques et je voudrais ne plus parler que ce langage (1). »

Heureusement, en fait de style, la plupart des contemporains de Bossuet ne mirent pas toujours leurs actes en harmonie avec leurs préjugés, et, — ce qui n'est pas rare, — nous donnèrent des œuvres qui valaient mieux que leurs principes.

Le dix-huitième siècle. — C'est au dix-huitième siècle que l'amour du style noble s'épanouit complètement, et se résume dans le conseil de Buffon recommandant « l'attention à ne nommer les choses que par les termes les plus généraux » (2). Alors sévit la manie de la périphrase et des termes abstraits ; on voit apparaître ce style terne, sans corps et sans consistance, qui caractérise la plupart des écrivains du dix-huitième siècle finissant et les pseudo-classiques du commencement du dix-neuvième (3).

Le dix-neuvième siècle. Les Romantiques. — Il fallut l'avènement des romantiques, pour retremper aux sources vives de la nature la langue anémiée. V. Hugo s'est flatté bruyamment d'avoir inauguré cette réforme :

> Je fis souffler un vent révolutionnaire,
> Je mis le bonnet rouge au vieux dictionnaire :

(1) *Orais. fun. d'Anne de Gonzague,* édit. Aubert, p. 200.
(2) *Discours sur le style.*
(3) En 1819, le comité de lecture de la Comédie Française, examinant une pièce de Pierre Lebrun, fut choqué par le *mouchoir* brodé que Marie Stuart laisse en souvenir à sa suivante. L'auteur dut corriger ainsi :

> Prends ce don, ce *tissu*, ce gage de tendresse
> Qu'a pour toi de ses mains embelli ta maîtresse.
> (*Marie Stuart*, V, 3.)

Plus de mot sénateur, plus de mot roturier!
Je fis une tempête au fond de l'encrier.

. . . .

Je nommai le cochon par son nom; pourquoi pas (1)?

V. Hugo n'inaugurait rien. Il continuait Chateaubriand, en l'exagérant.

Les romantiques avaient raison de réclamer pour l'écrivain, au nom du vrai, une plus grande franchise d'expression. Mais plusieurs d'entre eux eurent le tort de se porter à l'extrême et de se passer toutes les fantaisies, toutes les intempérances de langage. V. Hugo, par exemple, confond trop souvent la brutalité avec la force, la trivialité avec le naturel. Ces excès, dont le temps s'est chargé de faire justice, ont eu pourtant un résultat heureux et définitif : ils ont assuré à l'écrivain plus de liberté dans le choix des mots. Cette liberté, comme d'ailleurs toute liberté, a des limites, mais des limites larges et spacieuses, qui ne sont autres que le bon goût et la bienséance. « Comme l'égalité sociale et politique n'a pas aboli l'inégalité de beauté, de force, de vertu, d'intelligence entre les hommes, ainsi les mots, égaux devant le besoin de l'écrivain, ont gardé leur physionomie propre, leur couleur, leur élégance, leur dignité, leur richesse. Ils ne se valent pas tous,

(1) *Les Contemplations,* 1er vol. LI. Réponse à un acte d'accusation.

La Fontaine avait déjà mis un cochon, en toutes lettres, dans la basse-cour des châteaux en Espagne, que construit Perrette :

Il m'est, disait-elle, facile
D'élever mes poulets autour de ma maison :
Le renard sera bien habile
S'il ne m'en laisse assez pour avoir un *cochon.*
Le *porc* à s'engraisser coûtera peu de son.

(La Laitière et le Pot au Lait, l. VII, f. x.)

mais chacun d'eux vaut par son mérite intime. Il y a encore des mots nobles et grands, il y en a de familiers, de bas, de dégradés : leur sens, leurs affinités, leur usage ordinaire mettent des différences entre eux, et il y en a toujours devant lesquels hésiteront les gens et les écrivains de bonne compagnie (1). »

Conclusion. — On peut faire trois observations importantes, touchant la noblesse du style :

1° Les termes bas désignent généralement des fonctions inférieures de la vie animale. Le plus souvent il sera bon de remplacer ces termes par une périphrase.

2° Dans les genres familiers, on a plus de latitude pour l'emploi des mots propres. Certaines locutions sont de mise dans le laisser-aller de la conversation, qui messiéraient dans une œuvre écrite; d'autres, qui blesseraient le goût dans une ode ou un sermon, conviennent à un conte badin.

3° Avec le temps, un mot peut prendre un sens vulgaire ou trivial, qu'il n'avait pas à l'origine. « Quand Ronsard écrivait avec une emphase qui nous amuse aujourd'hui :

Debout, Muses, qu'on attelle
Votre charrette immortelle,

« soyez sûrs que l'usage ne restreignait pas encore le mot à signifier le grossier véhicule qu'il nous présente. Ronsard, le fervent humaniste, avait les Muses en trop grand respect pour en faire des campagnardes allant au foin. De même il lui était loisible de décorer les astres du nom de

(1) G. Lanson, *op. cit.*, p. 224.

célestes chandelles. Ce terme n'en était pas encore à désigner le luminaire du pauvre ; il ne s'offrait point aux yeux avec tout un cortège d'images quasi grotesques (1). »

Dans *Cinna*, quand Auguste s'interpelle ainsi lui-même :

> Remets dans ton esprit, après tous ces outrages,
> De tes proscriptions les sanglantes images,
> Où toi-même, des tiens devenu le bourreau,
> Au sein de ton tuteur enfonças *le couteau.*

Le mot *couteau*, au temps de Corneille, était d'un emploi plus relevé que de nos jours. Voltaire, dans son commentaire sur le théâtre de Corneille, a encore oublié cette loi, en vertu de laquelle certains mots perdent de leur prestige. Il critique, comme appartenant à la comédie, nombre de locutions, qui, au dix-septième siècle, n'étaient pas déplacées dans le style soutenu.

Art. VI. — De l'harmonie du style.

Définition. — *L'harmonie du style charme l'oreille et parle à l'esprit par le choix des mots et l'ordonnance de la phrase.*

Nécessité de l'harmonie. — Comme l'étymologie l'indique (2), le *langage* est essentiellement destiné à être parlé. Sans compter qu'une oraison funèbre de Bossuet, une tragédie de Racine, une comédie de Molière, furent composées pour passer sur des lèvres humaines (3), même lorsqu'il s'agit

(1) R. P. Longhaye, *op. cit.*, p. 405.
(2) *Lingua,* langue.
(3) L'histoire des littératures nous montre qu'à l'origine tous

d'œuvres écrites dans le silence et pour le silence du cabinet, un roman, par exemple, les phrases résonnent tout bas à notre oreille : c'est comme une voix lointaine, qui s'est tue et que nous croyons toujours entendre; ainsi, le musicien, parcourant des yeux une partition, se rend compte des effets de sonorité que produira l'exécution du morceau : pour lui les notes chantent. L'écrivain évitera donc le style rude et heurté qui blesserait l'oreille.

Il est un heureux choix de mots harmonieux.
Fuyez des mauvais sons le concours odieux :
Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée,
Ne peut *plaire à l'esprit,* quand l'oreille est blessée (1).

Il y a plus : l'harmonie du style est pour l'oreille ce que l'image est pour les yeux, une manifestation sensible de l'idée. Elle est autre chose qu'un bruit flatteur, mais vide : elle achève la pensée, ou plutôt, par sa seule vertu, elle la fait pressentir, sans qu'on ait besoin de recourir à la signification expresse des mots :

L'oreille est le chemin du cœur (2).

Voilà pourquoi, en cherchant le terme propre, on trouve infailliblement le terme musical; car, en créant les langues, le peuple met toujours le son d'un vo-

les essais en vers et même en prose étaient destinés à être chantés ou lus en public. Il en fut ainsi de l'épopée primitive et de la poésie lyrique, chez les Grecs; l'historien Hérodote aurait, d'après la légende, récité des fragments de son ouvrage, dans les assemblées de ses compatriotes. Chez nous, les *chansons de gestes* étaient débitées par les trouvères, et Froissard payait par des récits l'hospitalité des seigneurs qui l'hébergaient.

(1) Boileau, *Art poét.*, chant I, vers 109 et suiv.
(2) Voltaire.

cable en conformité avec le sens (1). Voilà pourquoi aussi, en visant à donner à la pensée sa forme la plus parfaite, on trouve la phrase *nombreuse* et rythmique. L'harmonie est le dernier degré de la précision et du naturel. Elle tient au fond même des choses, de même que les intonations de la voix, les accents tendres ou rudes, sont la traduction des sentiments de l'âme.

Deux sortes d'harmonie. — Il faut distinguer, dans l'harmonie du style, le nombre et l'harmonie imitative.

§ 1. — *Du nombre.*

Définition. — « Le nombre est *le don de représenter la pensée, même quand elle n'est point pittoresque, et n'a aucune harmonie de la nature à exprimer, sous une forme pleine, sonore, pondérée, et où l'oreille trouve, avant l'esprit, une excitation*

(1) « Le caractère primitif des langues est de faire entendre, autant qu'il se peut, l'objet et l'idée par le son; et ce caractère leur est si essentiel qu'il persiste à toutes les époques... Ce rapport du son à l'objet n'est point borné à quelques cas, où il nous frappe par une forte onomatopée, on le retrouve partout, dans les mots composés de notre langue, comme dans les dérivés des langues étrangères, pour l'expression des idées comme pour celles des choses. Il est à quelques égards la première étymologie des mots. Ce n'est pas seulement par imitation du grec ou du latin *fremere,* que nous avons fait le mot frémir, c'est par le rapport du son avec l'émotion exprimée. » (Villemain.)

G. Flaubert écrivait à G. Sand. « Pourquoi y a-t-il un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical? Pourquoi arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée? *La loi des nombres gouverne donc les sentiments et les images et ce qui paraît être l'extérieur est tout bonnement le dedans.* » *Correspondance de G. Flaubert,* 4e vol. (Charpentier, Paris).

et un plaisir. C'est l'harmonie de la pensée elle-même, de la pensée qui se développe et se déroule avec la grâce facile et la démarche rythmique des êtres heureusement nés et bien faits. Les maîtres du nombre sont Platon, Cicéron et Bossuet. Ce qu'ils ont trouvé, chacun dans sa langue, c'est le secret des rythmes propres à la prose, rythmes très complexes, très délicats, très fuyants, plus difficiles à saisir que ceux de la poésie qui sont plus fixes, d'un charme incomparable quand ils sont atteints. Voici une phrase *nombreuse*, qui ne peint rien, qui ne décrit pas, qui ne veut point faire passer dans les mots le souffle rude et sourd des vents, ou la fuite souple et ployante des eaux, mais où se sent l'équilibre naturel et sans apprêt d'une pensée :

Quel cœur si mal fait n'a tressailli au bruit des cloches de son lieu natal, de ces cloches qui frémirent de joie sur son berceau, qui annoncèrent son avènement à la vie, qui marquèrent le premier battement de son cœur!... Tout se trouve dans les rêveries enchantées où nous plonge le bruit de la cloche natale : religion, famille, patrie, et le berceau et la tombe, et le passé et l'avenir (1). »

Bossuet abonde en phrases cadencées, qui sont le mouvement même de la pensée :

De quelque superbe distinction que se flattent les hommes, ils ont tous une même origine et cette origine est petite. Leurs années se poussent successivement comme des flots : ils ne cessent de s'écouler; tant qu'enfin, après avoir fait un peu plus de bruit et traversé un peu plus de pays les uns que les autres, ils vont tous ensemble se confondre dans un abîme

(1) Ém. Faguet, *op. cit.*, p. 68.
La phrase citée est de Chateaubriand, *René*.

où l'on ne reconnaît plus ni princes, ni rois, ni toutes ces autres qualités superbes qui distinguent les hommes, de même que ces fleuves tant vantés demeurent sans nom et sans gloire, mêlés dans l'Océan avec les rivières les plus inconnues (1).

Lois du nombre. — Les lois du nombre concernent : 1° l'arrangement des mots, 2° l'ordonnance des propositions dans la phrase.

1° *Arrangement des mots.* — Dans le groupement des mots on évitera :

a) les hiatus trop durs (2).

J'ai *eu à a*vertir mon frère.

b) la répétition des syllabes commençant par la même consonne :

Les peuples à l'envi marchen*t à ta* lumière (Racine)

Non, il n'est rien que *Nanine n'hono*re. (Voltaire.)

Et *si ses sujets, si ses* alliés, si l'Église universelle a profité de ses grandeurs... (Bossuet.)

à moins qu'on ne veuille imiter les bruits de la nature :

Pour qui *sont ces ser*pents qui *sif*flent sur vos têtes?

c) la répétition du même mot, à peu de distance, quand cette répétition n'est pas absolument nécessaire à la clarté ou à la force de la pensée. On changera avantageusement cette phrase : *On m'a dit que vous aviez dit du mal de moi*, en cette autre : *On m'a rapporté que vous aviez dit du mal de moi.* Cepen-

(1) Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, édit. Aubert, p. 66.

(2) L'hiatus est le heurt de deux voyelles, dont l'une finit un mot, et l'autre commence le mot suivant. Le choc est plus dur quand les deux voyelles ont le même son : *a a*, *u u*.

dant, il ne faut pas oublier le précepte de Pascal : « Quand dans un discours se trouvent des mots répétés, et qu'essayant de les corriger, on les trouve si propres qu'on gâterait le discours, il les faut laisser, c'en est la marque (1). » On a fait observer (2) que Pascal joint ici l'exemple à la règle, en se servant deux fois du verbe *trouver*.

d) Enfin, l'on distribuera agréablement pour l'oreille les mots qui entrent dans la phrase. Le complément indirect, s'il est le plus court, se placera, contrairement aux règles ordinaires, avant le complément direct. On dira : *J'ai envoyé un livre à mon ami*; mais : *J'ai envoyé à mon ami le théâtre complet de Corneille et de Racine*. Dans la construction inverse, la phrase finirait trop brusquement.

2° *Ordonnance des propositions dans la phrase. Périodes. Style périodique.* — Tantôt, une phrase est simple et ne renferme qu'une seule proposition : *Dieu est bon*. Tantôt, elle est complexe et contient une série de propositions : *Je crois que Dieu, qui est bon, veille sur chacun de nous*.

La période *est une phrase complexe, ayant une certaine étendue, et contenant des propositions si étroitement unies entre elles, que le sens demeure suspendu jusqu'au dernier mot*.

La période *doit avoir une certaine étendue* : c'est un tout composé de parties assez nombreuses et assez développées, pour qu'elles forment des groupes qui s'opposent et s'équilibrent. Ces groupes sont les *membres* de la période; ils sont séparés par des repos pour la voix. Les membres, à leur tour, ren-

(1) *Pensées*, édit. Havet, art. VII, 21.
(2) A. Vinet, *Études sur Blaise Pascal*, p. 115.

ferment ordinairement des propositions plus courtes, ou *incises*.

Les propositions doivent être tellement enchaînées, que le sens demeure suspendu jusqu'à la fin de la phrase. Le lecteur ou l'auditeur, parvenu au terme de la période, est obligé de se reporter au commencement, pour saisir la pensée dans son entier. Le point d'arrivée et le point de départ se rejoignent. On a donc parcouru un cercle. De là vient le nom de période (1).

On appelle style *périodique* le style où abondent les périodes.

Quand les propositions constituent des groupes qui ne sont pas indispensables au sens, il ne saurait y avoir de période. Tel est ce passage de Fléchier :

N'attendez pas, Messieurs, que j'ouvre ici une scène tragique, que je représente ce grand homme étendu sur ses propres trophées, que je découvre ce corps pâle et sanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé, que je fasse crier son sang, comme celui d'Abel, et que j'expose à vos yeux les tristes images de la religion et de la patrie éplorées (2).

Dans cette phrase, on pourrait retrancher successivement chacune des quatre dernières propositions, sans que le reste offrît un sens tronqué.

Exemples de périodes. — Voici divers exemples de périodes. Nous séparons les *membres* par des traits verticaux, et les *incises* par des traits horizontaux.

Période à deux membres :

Celui qui règne dans les cieux — et de qui relèvent tous les

(1) Περίοδος, circuit.
(2) *Oraison funèbre de Turenne.*

empires, — à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, | est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, — et de leur donner, — quand il lui plaît, — de grandes et de terribles leçons (1).

Période à trois membres :

Quand Dieu laisse sortir du puits de l'abîme la fumée qui obscurcit le soleil, — selon l'expression de l'Apocalypse, — c'est-à-dire l'erreur et l'hérésie; | quand pour punir les scandales, — ou pour réveiller les peuples et les pasteurs, — il permet à l'esprit de séduction de tromper les âmes hautaines, — et de répandre partout un chagrin superbe, une indocile curiosité et un esprit de révolte, | il détermine dans sa sagesse profonde les limites qu'il veut donner aux malheureux progrès de l'erreur et aux souffrances de son Église (2).

Période à quatre membres :

Grand Dieu! si tu prévois qu'indigne de sa race, —
Il doive de David abandonner la trace, |
Qu'il soit comme le fruit en naissant arraché, —
Ou qu'un souffle ennemi dans sa fleur a séché; |
Mais si ce même enfant, à tes ordres docile,
Doit être à tes desseins un instrument utile, |
Fais qu'au juste héritier le sceptre soit remis; —
Livre en mes faibles mains ses puissants ennemis; —
Confonds dans ses conseils une reine cruelle; —
Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle

(1) Bossuet. *Or. fun. d'Henriette de France*, p. 1. Le R. P. Mestre (*Principes de Littér.*, p. 24), compte quatre membres dans cette période. M. A. Pélissier (*Premiers Principes de style et de composition*, p. 48) en compte trois, jusqu'à : *est aussi le seul qui se glorifie*. Par conséquent, d'après M. Pélissier, la phrase entière en contiendrait au moins cinq. Il n'est donc pas toujours facile, dans la pratique, de distinguer les membres d'une période : il faut faire attention surtout au sens.

(2) Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette de France*, édit. Aubert, p. 14.

Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur (1).

Diverses espèces de périodes. — Dans les traités on distingue : 1° la période carrée, qui contient quatre membres presque égaux et bien marqués;

2° la période ronde, par opposition à la précédente : les membres y sont si intimement unis, qu'il est difficile d'en apercevoir la suture;

3° la période croisée, dont les parties font antithèse;

4° la période rhopalique (2), dont les membres s'allongent ou se raccourcissent, à mesure que l'on avance; cela donne l'idée d'une massue, qui a un gros bout et un petit bout.

Règles de la période. — 1° Une période compte au moins deux membres, elle ne saurait en avoir plus de quatre ou cinq; sinon, elle serait d'une longueur excessive, et l'esprit ne pourrait en saisir l'ensemble.

2° Il faut répartir les syllabes sonores et les syllabes sourdes, les mots longs et les mots courts, à des intervalles proportionnés. De même, en musique les temps forts alternent avec les temps faibles, les noires avec les croches.

3° Il faut établir des coupes, de manière à offrir à la voix des repos plus ou moins prolongés. C'est la durée habituelle de la respiration qui, d'accord avec le sens, déterminera ces pauses. Il n'y a rien de désagréable comme les phrases ou les parties de phrases interminables, qu'on ne peut prononcer sans essoufflement. En musique, il y a les quarts de

(1) Racine, *Athalie*, a. I, sc. II.
(2) Ῥόπαλον, massue.

soupir, les demi-soupirs, les soupirs, les silences complets, les points d'orgue. Dans la littérature, comme dans la musique, les repos, ménagés avec une régularité qui n'est point du tout mathématique ni monotone, permettent de reprendre haleine et contribuent en même temps à marquer la cadence et le rythme.

Le rythme est encore marqué par l'*accent oratoire*. On appelle ainsi les intonations de la voix qui servent à souligner et à détacher les mots ou les groupes de mots les plus importants dans la phrase.

4° Enfin, l'on doit soigner particulièrement la fin de chaque membre, et surtout la fin ou chute de la période. L'oreille est choquée, si les parties de la période ou la période elle-même sont écourtées. Il faut que cela ressemble à *la voix qui tombe* et à *l'ardeur qui s'éteint* (1). On veillera surtout à ce que les derniers mots de la phrase forment un ensemble harmonieux. Cet ensemble, où les sonorités iront s'assourdissant, comprendra cependant quelques syllabes pleines et fortes; c'est ainsi qu'un chant qui s'éloigne, s'enfle par instants et semble se rapprocher de nous, jusqu'à ce que tout retombe dans le silence. Dans l'art, comme dans la nature, rien ne s'arrête brusquement.

Qu'on étudie une période de Bossuet, on verra combien y sont scrupuleusement observées les règles que nous venons d'énoncer : heureux mélange de syllabes étouffées et éclatantes, coupes naturelles et variées dont le retour est une satisfaction pour la

(1) C'est par ces mots mêmes, qui parlent à l'esprit et à l'oreille, et dans lesquels le mouvement et les sonorités semblent défaillir avec la pensée, que Bossuet termine la période finale de l'Oraison funèbre de Condé.

voix et pour l'oreille, chute finale amortie par degrés et comme ouatée, à laquelle on ne peut retrancher un seul mot sans qu'on ait l'impression de quelque chose de heurté et d'incomplet (1).

Emploi du style périodique. — Le style périodique, avec son ampleur majestueuse, convient aux sujets sérieux : oraisons funèbres, discours solennels, tragédies, odes. Encore est-il nécessaire que, même dans ces sujets, chaque pensée, prise à part, ait assez de noblesse pour réclamer une phrase nombreuse et rythmique. Sinon, l'on établit entre la prétention de la forme et la modestie des idées une disproportion choquante. On ne trouvera jamais, dans une Oraison funèbre de Bossuet, la période à jet continu; car, dans les sujets les plus grandioses, il entre toujours des idées familières, des réflexions de bon sens, qui veulent être exprimées simplement. Au contraire, Fléchier, si habile dans l'art de construire des phrases amples et cadencées, applique cet art à des idées vulgaires ou à des pensées qui ne sont que fines. Il nous agace et nous ennuie : on sent que le disert évêque de Nîmes devait employer une pé-

(1) Voici, au contraire, une phrase où toutes les règles de la période semblent violées comme à plaisir : longueur démesurée, accumulation d'incises reliées à l'aide de *qui* et de *que* dont la répétition est fort dure, insuffisance des coupes, aucun défaut n'y manque :

« Il (l'auteur) a donc pensé que, si l'on plaçait le mouvement de l'Ode dans les idées plutôt que dans les mots, si de plus on en asseyait la composition sur une idée fondamentale quelconque qui fût appropriée au sujet, et dont le développement s'appuyât dans toutes ses parties sur le développement de l'événement qu'elle raconterait, en substituant aux couleurs usées et fausses de la mythologie païenne les couleurs neuves et vraies de la théogonie chrétienne, on pourrait jeter dans l'Ode quelque chose de l'intérêt du drame, et lui faire parler en outre ce langage austère, consolant, et religieux dont a besoin une vieille société, qui sort encore toute chancelante des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie. » V. Hugo. Première préface des *Odes et Ballades*.

riode pour dire : *Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit.*

§ 2. — *De l'Harmonie imitative.*

Définition. — *L'harmonie imitative éveille en nous, par la sonorité des mots et la construction de la phrase, les impressions que produisent les objets eux-mêmes ou les idées.* Elle établit un rapport de conformité entre le son, ou le rythme, et la sensation, ou le sentiment : elle parle à l'oreille avant de parler à l'esprit.

Onomatopées. — L'écrivain imite parfois, à l'aide des onomatopées (1), les bruits de la nature. On appelle onomatopées des mots comme *coucou, ronron, cricri*, qui reproduisent le cri des animaux, le grincement des objets, etc. Ces imitations, plus ou moins fidèles, sont nombreuses dans les langues, où elles ont pris une forme grammaticale; tels sont *frémir, siffler, hurler*.

Il faut user sobrement des onomatopées, quand elles ne sont que de simples bruits, comme : *hou, hou; hop, hop!* c'est là un procédé mécanique, qui n'a rien d'artistique. On s'est moqué à bon droit de cet hémistiche, dans lequel Ennius a voulu reproduire les éclats de la trompette :

Taratantara dixit (2).

C'est à l'écrivain de nous donner, par le concours des mots usuels, la sensation de la trompette qui retentit, du cheval qui galope, du loup qui hurle. Ne

(1) Ὀνοματοποία, de ὄνομα nom, et ποιῶ, je fais.
(2) Elle a fait entendre son *taratantara*.

croit-on pas entendre passer des pièces d'artillerie et des caissons, dans ce vers où n'entrent que des termes de la meilleure langue?

Les *lourds* ca*nons* *rou*lant sur le *pavé* des villes (1).

Harmonie des mots. — A propos de la poésie de V. Hugo, un critique contemporain a analysé avec beaucoup de délicatesse les secrets de l'harmonie des mots. V. Hugo « sait que tel mot est sourd et triste, tel autre chantant et gai, et qu'entre ces extrêmes il y a un degré infini de nuances intermédiaires. Il sait que les voyelles ont leurs physionomies et leurs caractères, que l'*o* est large et triomphant, et que l'*u* est d'une douceur pénétrante :

L'étang frémit sous les *aulnes;*
La plaine est un gouffre *d'or*
Où court, dans les grands blés *jaunes,*
Le frisson de *messidor* (2).

..... La grande forêt *brune*,
Qu'emplit la rêverie immense de la *lune* (3).

« Il sait l'effet du concours de certaines voyelles et diphthongues au son large et plein, pour donner sa valeur à un chant de gloire. La Fontaine avait dit :

L'insecte du *combat* se retire avec *gloire;*
Comme il sonna la *charge* il sonne la *victoire*,

« Victor Hugo écrit :

C'était le grand cheval *de gloire,*
Né de la mer comme *Astarté,*

(1) V. Hugo.
(2) *Chansons des rues et des bois,* 1, 7, 2.
(3) *Première légende.* — Eviradnus.

A qui l'aurore donne *à boire*
Dans les urnes de la *clarté* (1).

« Il sait combiner les consonnes rudes et les rimes sèches pour donner l'impression d'une œuvre haineuse et méchante. Toute l'âpreté de la malédiction de *la chouette* (*Contemplations*, tome I) est dans le son des mots et le froissement dur des articulations :

Race qui frappes et lapides,
Je te plains. Hommes, je vous *plains!*
Hélas! je plains vos poings stupides
D'affreux clous et de marteaux pleins.
Vous persécutez pêle-mêle
Le mal, le bien, la griffe et l'aile.
Chasseurs sans but, bourreaux sans yeux!
Vous clouez de vos mains mal sûres
Les hiboux au seuil des masures,
Et Christ sur la porte des cieux!

« Voyez ce qu'on peut faire, *sans changer le rythme*, dans des vers d'égale longueur, par la seule adresse de savoir placer ici des *i* et des *é* aigus, là des *ou* et des *o* longs. Voyez cette strophe fine et légère qui peint si bien la dentelure dans le ciel d'une ville du moyen âge :

Cette ville
Aux longs cris,
Qui profile
Son front gris,
Des toits frêles,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris!

(1) *Chansons des rues et des bois.* — Prologue.

« Et celle-ci ample et massive, grondante de bruits sourds :

Le vieux Louvre!
Large et lourd,
Il ne s'ouvre
Qu'au grand jour,
Emprisonne
La couronne,
Et bourdonne
Dans sa tour (1).

« Grâce à cette connaissance de la valeur musicale de la voyelle, de la consonne et du mot, il fait d'un vers, même isolé, quelque chose qui est déjà un rythme, et non pas le rythme ordinaire que le vers est par lui-même, un certain compte de syllabes où l'oreille s'est habituée et se complaît, mais un rythme significatif, qui exprime un sentiment ou une forme (2). »

Cet art, La Fontaine l'a possédé au suprême degré : chez le fabuliste les sonorités expressives abondent :

Tout vous *est aquilon*; tout *me semble zéphyr.*

Les deux parties de ce vers offrent le même contraste entre l'harmonie qu'entre les idées. Le premier hémistiche est fait surtout de voyelles éclatantes; le second n'a que des syllabes muettes et des voyelles douces : *é*, *i*.

. . . . Mais vous naissez le plus *souvent*
Sur les humides *bords* du *royau*me du *vent* (3).

(1) *Ballades*, XII.
(2) Ém. Faguet, *Études littéraires sur le dix-neuvième siècle*, p. 237 et suiv.
(3) L. I, f. XXII, *Le Chêne et le Roseau*.

Ici, les sons retentissants dominent.

Harmonie imitative dans la phrase. — La structure de la phrase est aussi un puissant moyen d'harmonie imitative. Rien ne peint mieux la fatigue et la peine que ces vers qui s'avancent par saccades, à grand renfort d'épithètes, de noms et de verbes :

Dans un chemin *montant*, *sablonneux*, *malaisé*,
Et de tous les côtés au soleil exposé,
Six forts chevaux tiraient un coche;
Femmes, *moine*, *vieillard*, tout était descendu :
L'attelage *suait, soufflait*, *était rendu* (1).

La Fontaine obtient, quand il le veut, le même effet de lourdeur et d'effort pénible, avec le vers de huit pieds, pourtant si preste par nature. Dans *les Deux Pigeons*, il nous représente

La volatile malheureuse,
Qui, maudissant sa curiosité,
Traînant l'aile et tirant le pied,
Demi-morte et demi-boiteuse,
Droit au logis s'en retourna.
Que bien que mal elle arriva,
Sans autre aventure fâcheuse (2).

De grands alexandrins étoffés eussent été ici un contresens rythmique; car il s'agit d'un être frêle et délicat, d'un oiseau blessé. Le poète a su donner à de petits vers, qu'il a coupés au milieu et dont il a fait heurter les hémistiches, un caractère alangui et douloureux.

Chez Lamartine, la période suivante, qui s'étend

(1) L. VII, f. IX, *Le Coche et la Mouche.*
(2) L. IX, f. II, *Les Deux Pigeons.*

comme une nappe d'eau tranquille, reflète admirablement la sérénité et le calme des soirs :

A la molle clarté de la voûte sereine,
Nous chanterons ensemble assis sous le jasmin,
Jusqu'à l'heure où la lune en glissant vers Misène,
Se perd en pâlissant dans les feux du matin (1).

Universalité de l'harmonie imitative. — Par le choix des mots ou l'allure de la phrase, souvent par ces deux procédés réunis, on peut tout exprimer, depuis les simples sons et les divers mouvements, rapides ou lents, des êtres animés ou inanimés, jusqu'aux sentiments les plus mystérieux de l'âme humaine. C'est :

1° Le torrent qui se précipite :

Avec *grand bruit* et *grand fracas*
Un *torrent* tombait des montagnes (2).

2° Le vent personnifié dans Borée, qui

Se *gorge* de vapeurs, s'enfle comme un *ballon*,
Fait un *vacarme* de *démon*,
Siffle, *souffle*, *tempête* (3).

3° Le cheval qui traverse la plaine :

Apprenti cavalier *galoper* sur *ta trace* (4).

4° Un état de l'âme :

Le *jour* n'est pas *plus pur* que le fond de mon *cœur* (5).

(1) *Nouvelles Méditations,* Ischia.
(2) La Fontaine, *Fables*, l. VIII, f. XXIII, *Le Torrent et la Rivière*.
(3) La Fontaine, *Fables*, l. VI, f. III, *Phébus et Borée*.
(4) Boileau. *Épître VI*. A M. de Lamoignon.
(5) Racine, *Phèdre*. Acte IV, sc. II.

« En général, toute voyelle allongée par la spéciale influence de certaines consonnes ou combinaisons, porte dans sa lenteur facile une aptitude à exprimer les sentiments recueillis, magnifiques parfois. C'est le charme du vers de Racine :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

jour... pur... coeur : la voix s'arrête et se repose trois fois sur une syllabe que l'*r* final adoucit et prolonge. Voilà comment ces douze monosyllabes de suite ne blessent aucunement l'oreille, mais voilà surtout ce qui donne au vers une lenteur grave, une sérénité recueillie, en parfait accord avec la pensée (1). » Substituez *ciel* au mot *jour*, comme on le fait quelquefois, le vers perd sa douceur caressante.

La poésie a encore à son service, comme moyens d'harmonie, la césure, la rime et la strophe, dont nous n'avons pas à traiter dans ce volume.

Art. VII. — De l'ancienne division du style en trois genres.

Dans les anciennes rhétoriques on distingue trois genres de style : le simple, le tempéré et le sublime. Le premier se rapproche du langage de la conversation par la sobriété des ornements, le ton uni et familier. Le second, qui est un genre moyen, brille par la grâce et l'élégance, dans la mise en œuvre d'idées justes ou ingénieuses et de sentiments modérés : il exclut les mouvements violents, les images multipliées et grandioses. Le troisième, que Cicéron appelle *grave, amplum : grave, large,* est caractérisé par la

(1) R. P. Longhaye, *op. cit.*, p. 493.

noblesse des idées, la profondeur des sentiments, la magnificence des expressions et des images

Objection des modernes. — Réfutation. — Cette division a été attaquée par Voltaire et les modernes. On affirme qu'il existe autant de styles que d'écrivains et qu'il y a, du simple au sublime, une infinité de degrés. Cela est vrai; mais cela prouve uniquement que les limites de la classification établie par les anciens sont un peu flottantes, et qu'il est difficile de dire où finit le style simple, où commence le tempéré, à quel moment le style cesse d'être tempéré pour devenir sublime. Cet inconvénient est inhérent à la plupart des classifications. N'est-ce pas par une gradation insensible qu'en histoire naturelle on passe du minéral au végétal, du végétal à l'animal? On parle constamment du peuple, de la bourgeoisie et de la noblesse. Où est la différence entre le premier des ouvriers et le dernier des bourgeois, entre un bourgeois raffiné et certain aristocrate? En somme, la division du style en trois genres est un moyen commode et naturel de classer les différentes façons d'écrire; elle répond assez bien à la réalité.

Les trois genres de style et les genres littéraires. — Les rhétoriques répartissent les trois genres de style entre les divers genres littéraires (1). On attribue le style simple à l'art épistolaire, au dialogue; le tempéré à l'histoire, à la comédie; le sublime à la tragédie, à l'ode, à l'oraison funèbre. Un point indiscutable et qu'on oublie trop de nos jours, c'est qu'on ne doit pas écrire sur le même ton une lettre et un discours, une tragédie et une

(1) Les genres littéraires sont des cadres fixés d'avance, dans lesquels l'écrivain jette ses idées, et qui ont chacun leurs lois. Telles sont l'*épopée*, la *tragédie*, la *comédie*, l'*histoire*, etc.

comédie. De plus, l'unité d'impression exige qu'on ne mêle pas trop les styles dans un même ouvrage, et que si la comédie *élève la voix* (1), ce ne soit qu'en passant et pour reprendre bien vite son air souriant.

Restrictions nécessaires. — Ces réserves faites, il faut reconnaître que l'écrivain a droit à plus de liberté que ne semblaient lui en accorder les anciens. Gardons-nous de vouloir imposer à un genre littéraire un style scrupuleusement étiqueté et une forme hiératique. C'est plutôt le sujet traité (2) et le génie propre d'un auteur qui nous valent les œuvres simples, tempérées, sublimes. Nul n'ignore quelle métamorphose la fable a subie entre les mains de La Fontaine. Jusqu'à lui, elle n'avait jamais été écrite qu'en vers peu poétiques. Patru estimait même qu'il convenait d'employer la prose, dans un exercice littéraire aussi modeste. Le conte sec de Phèdre est devenu, sous la plume de La Fontaine, l'ample comédie aux cent actes divers, avec des parties tragiques, élégiaques et parfois, comme dans *le Chêne et le Roseau*, splendidement épiques. Si l'on considère les odes d'Horace, quels tons divers! et comme le poète sait,

d'une voix légère,
Passer du grave au doux, du plaisant au sévère,

(1) *Interdum tamen et vocem comœdia tollit,*
Iratusque Chremes tumido delitigat ore;
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

Parfois la comédie élève le ton, et Chrémès irrité enfle la voix pour exhaler ses reproches. Souvent un personnage tragique s'abaisse, dans sa douleur, au langage ordinaire. Horace, *Art poét.*, v. 93 et suiv.

(2) « Chaque sujet doit avoir sa grammaire, son dictionnaire et jusqu'à sa manière d'être rimé », disait Béranger.

Dans la prose, si nous prenons le roman, il n'y a aucune parenté entre le style uni de *la Princesse de Clèves* (1), les teintes chaudes et les descriptions luxuriantes d'*Atala* ou des *Martyrs*, la touche idyllique et plantureuse de la *Mare au Diable* ou de *François le Champi*. En histoire, rien ne diffère des récits coulants et nus de Voltaire comme les tableaux colorés d'Augustin Thierry, si ce n'est la vie et l'exubérance de Michelet.

N'est-ce pas parce qu'au dix-septième siècle on faisait du sublime le propre de l'oraison funèbre, que Bossuet, malgré son absolue sincérité oratoire, a côtoyé, — très rarement, il est vrai, et une ou deux fois seulement, mais a côtoyé — la déclamation? La fameuse apostrophe à l'île des Faisans, dans l'*Oraison funèbre de Marie-Thérèse*, est-elle autre chose qu'un morceau à effet, destiné à donner une sorte de faux brillant au récit d'une vie effacée, qui ne comportait pas les grandes figures de l'éloquence?

Les genres littéraires sont donc assez spacieux et larges pour que chaque écrivain puisse, suivant la nature de son talent et du sujet, marcher dans la plaine, se tenir à mi-coteau, ou s'élever sur les hauteurs.

Ces observations prouvent du même coup combien était arbitraire la théorie qui attribuait à chacun des genres du style certaines qualités secondaires. Au genre simple convenaient, prétendait-on, l'ordre, la naïveté, la netteté, la finesse, la délicatesse; au tempéré, l'élégance, l'énergie, la richesse et la concision; au sublime, la véhémence, la magnificence. Or, plusieurs de ces qualités, comme l'énergie, la net-

(1) De Madame de La Fayette.

teté, l'élégance, la concision et même la simplicité, sont à leur place partout. « Des termes simples, exacts, nus, peuvent former un style expressif et plein, par la précision même et la netteté du sens qui résulte de leur juste emploi, quand ils sont maniés par un homme qui pense et qui sait les employer à faire penser... Il y a des pensées et des pages de Pascal, où l'éloquence éclate, où la passion vibre dans des phrases construites avec la précision nue et l'inflexible régularité du langage géométrique (1). »

Art. VIII. — Des figures de style.

Définition. — *On appelle figures de style des manières de s'exprimer qui sortent des règles communes et qui ont pour but de donner plus de grâce ou plus de force à la pensée.* Elles portent soit sur la phrase, qui n'est plus construite d'après les lois ordinaires ; tel est ce vers de Corneille :

> *Tombe sur moi le ciel,* pourvu que je me venge !

soit sur les mots qu'on fait dévier de leur signification propre vers une signification étrangère. Dans l'expression *cet homme est un lion*, il est évident que le mot *lion*, qui désigne un animal, s'applique à l'homme d'une façon détournée ; de même, lorsque je dis : *la mer mugit*, l'action de mugir ne saurait être attribuée proprement à une étendue d'eau. Les deux expressions sont prises au *sens figuré*.

(1) G. Lanson, *op. cit.*, p. 219.

§ 1. — *Nécessité des figures de style.*

Les figures ne sont pas des ornements, mais l'essence même du style. — Dans les traités, on désigne ordinairement les figures sous le nom d'ornements du style. Nous avons rejeté cette terminologie ; car elle pourrait induire à croire que les figures sont quelque chose d'accessoire et d'assez semblable aux rubans qui viennent s'ajouter à la toilette pour l'embellir. Elles forment, au contraire, la trame même du style, et il est impossible de les en détacher, sans laisser la trace d'une déchirure. On ne saurait parler ni écrire sans ces prétendus ornements, qui sont, au même degré que les mots ou les phrases ordinaires, la traduction naturelle de la pensée.

Preuves de cette assertion. — Quand un enfant nous dit qu'il *prend sa plume pour écrire*, il emploie, sans le savoir, deux figures en un seul mot : 1° une catachrèse : *plume* désigne proprement le tuyau garni de barbes et de duvet qui couvre le corps des oiseaux ; pour les écoliers du temps jadis, le mot avait conservé son sens originel : il signifiait la plume d'oie qui leur servait à tracer des caractères sur le papier ; aujourd'hui il désigne une *lamelle d'acier* taillée en pointe ; 2° une métonymie : l'enfant qui prend sa *plume* entend par là qu'il prend aussi son *porte plume*.

Le parler des gens ignorants est riche en images, et, comme on l'a remarqué, il se fait plus de métaphores en un jour, sur le pavé des Halles, qu'en un an, sous la coupole de l'Institut (1). Afin de montrer

(1) « Oyez dire métonymie, métaphore, allégorie et aultres

combien les figures de style sont naturelles et spontanées, Marmontel a mis les principales d'entre elles dans la bouche d'un homme du peuple, en colère contre sa femme :

Si je dis oui, elle dit non, nuit et jour elle gronde (*antithèse*). Jamais, non jamais de repos avec elle (*répétition*). C'est une furie, un démon (*hyperbole*). Mais, malheureuse, dis-moi donc (*apostrophe*), que t'ai-je fait (*interrogation*)? O ciel! quelle fut ma folie en t'épousant (*exclamation*)! Que ne me suis-je plutôt noyé (*optation*)! Je ne te reproche ni ce que tu me coûtes, ni les peines que je me donne pour y suffire (*prétermission*). Mais je t'en prie, je t'en conjure, laisse-moi travailler en paix (*obsécration*), ou que je meure si..... Tremble de me pousser à bout (*imprécation* et *réticence*). Elle pleure! Ah! la bonne âme! Vous allez voir que c'est moi qui ai tort (*ironie*). Eh bien, je suppose que cela soit. Oui, je suis trop vif, trop sensible (*concession*). J'ai souhaité cent fois que tu fusses laide. J'ai maudit, détesté ces yeux perfides, cette mine trompeuse qui m'avait affolé (*astéisme*). Mais dis-moi si par la douceur il ne vaudrait pas mieux me ramener (*communication*)? Nos enfants, nos amis, nos voisins, tout le monde nous voit faire mauvais ménage (*énumération*). Ils entendent tes cris, tes plaintes, les injures dont tu m'accables (*accumulation*). Ils t'ont vue, les yeux égarés, le visage en feu, la tête échevelée, me poursuivre, me menacer (*description*). Ils en parlent avec frayeur; la voisine arrive, on le lui raconte; le passant écoute et va le répéter (*hypotypose*). Ils croiront que je suis un méchant, un brutal, que je te laisse manquer de tout, que je te bats, que je t'assomme (*gradation*). Mais non, ils savent bien que je t'aime, que j'ai bon cœur, que je désire te voir tranquille et contente (*correction*). Va, le monde n'est pas injuste : le tort reste à celui qui l'a (*sentence*). Hélas! ta pauvre

tels noms de grammaire, semble il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin (de l'italien *pellegrino,* fin)? Ce sont tiltres qui touchent le babil de votre chambrière. » Montaigne, *Essais,* l. I, ch. XLI

mère m'avait tant promis que tu lui ressemblerais. Que dirait elle? que dit-elle? car elle voit ce qui se passe. Oui, j'espère qu'elle m'écoute, et je l'entends qui te reproche de me rendre si malheureux. Ah! mon pauvre gendre, dirait-elle, tu méritais un meilleur sort (*prosopopée*). *Éléments de Littérature,* t. II, p. 187.

Les figures de style sont si peu le fruit de l'artifice qu'elles abondent, au contraire, aux époques peu cultivées et à l'aurore des littératures. « Il n'y a pas de langues plus riches en figures que celles des peuples primitifs et ignorants. Leur imagination, jeune encore, découvre partout des rapports qu'ils expriment vivement, parce que leur sensibilité est vivement affectée. Dans le soleil aux rayons pénétrants, ils voient tantôt un archer aux flèches d'or, tantôt un berger qui chasse devant lui les troupeaux monstrueux des nuages errants. Un cratère est pour eux la cheminée d'une forge mystérieuse, et les molécules lumineuses de la voie lactée, une longue traînée de lait échappée au sein de la nourrice d'un dieu. Toute la mythologie hellénique n'est qu'un vaste recueil de métaphores (1). »

Comme les gens du peuple, les écrivains de race pensent par images. Un Montaigne, un Bossuet n'expriment pas d'abord leur idée intérieurement, en langage direct et non figuré, avant de la traduire

(1) D. Ordinaire, *Rhétorique nouvelle*, p. 291.

« Toute langue humaine est une manière de mythologie. Les mots les plus usuels sont d'anciennes images, des métaphores usées, qu'on emploie comme simples signes, parce qu'on n'en voit pas la couleur autrefois vive. Mais cette métaphore desséchée a été vivante jadis. Le premier qui a dit : « Le fer s'enfonce dans l'arbre », y racontait l'histoire fictive d'un personnage vivant et doué de volonté qui d'une force active pénétrait dans un autre être. Tout mot est une métaphore. » Ém. Faguet, *op. cit.*, p. 218.

pour le public en une prosopopée ou en une comparaison. Chez eux, l'idée prend du premier coup la forme qui lui convient.

« La règle absolue et souveraine de la propriété des expressions s'étend aux figures comme à toutes les autres parties du style. Où le travail de l'esprit fait éclore une métaphore, c'est qu'elle est plus propre en ce lieu que le mot propre : comment cela se peut-il faire? On le concevra sans peine, si l'on songe que souvent l'expression propre ne rend que l'idée, tandis que dans l'esprit l'idée est doublée d'un sentiment, d'une impression quelconque, qui en sont inséparables, qui doivent se manifester avec elle et par les mots mêmes qui la rendent. Cette partie de la pensée qui ne s'isole pas, qui n'a point d'expression indépendante, ce sont les figures qui la rendent et la mettent en lumière. De là vient que la même idée peut être traduite par une infinité de phrases métaphoriques, dont chacune lui donnera une nuance particulière, et affectera différemment la sensibilité ou l'imagination. Et de même, à la proposition affirmative, qui énonce le fait, pourront se substituer des propositions interrogative, dubitative, exclamative, etc., qui, contenant toujours l'affirmation du fait, y ajouteront l'émotion que l'écrivain en éprouve et veut communiquer. De là vient aussi que plus l'homme est passionné, plus il redouble les figures, moins l'expression propre et nue des idées lui suffit. Les sentiments débordent les idées et le langage se colore, peignant moins la réalité des choses que leur représentation dans l'âme et les mouvements qu'elles y déterminent (1). »

(1) G. Lanson, *op. cit.*, p. 213, 214.

Il faut rejeter les figures qui sont un simple jeu de l'esprit, ou qui, ayant correspondu jadis à un état de l'âme et à certaines croyances, sont aujourd'hui desséchées et vides de toute émotion. « C'est pourquoi nos écrivains ne se soucient plus guère de les employer, et l'on a renoncé à dire *Cérès* pour du *pain*, *Neptune* pour la *mer* et *Bellone* pour la *guerre*. On aime mieux dire la *tragédie* que *Melpomène*, et la *justice* que *Thémis*, un *homme* qu'un *mortel*, l'*épée* que le *fer*, la *cloche* que l'*airain*. Mieux vaut appeler la chose par son nom, qui évoquera mieux les idées et les images qui s'y sont associées : à cet égard, le mot *mer* est plus expressif, traîne un plus riche cortège d'impressions, que le mot *Thétis*. Pour que la figure soit bonne, il faut qu'éveillant instantanément l'idée de l'objet sans que l'esprit sente le besoin de repasser par le mot propre qui le désigne, elle le présente accompagné et comme enrichi de tout ce que peuvent suggérer et l'objet signifié et l'expression figurée.

« Delille traduit ainsi un vers de Virgile :

Et Mars forge ses dards des armes de Cérès.

« Ces métaphores ne nous proposent rien que la recherche des deux mots : *guerre* et *agriculture :* là s'arrête leur énergie. Virgile avait dit : « Des faux « recourbées on forge de dures épées » (1) ; et les mots propres, par leur force d'attraction, nous mettaient sous les yeux le paysan qui fauche et le soldat qui tue. Le mot propre surpasse donc ici la métaphore (2). »

(1) *Et curvæ rigidum falces conflantur in ensem.*

(2) G. Lanson, *op. cit.*, p. 194, 195. La réflexion d'Ernest Hello sur le style s'applique également aux figures : « Le plus

Erreurs de la critique, au dix-septième et au dix-huitième siècles, sur la nature des figures de style. — Les critiques du dix-septième et du dix-huitième siècles n'ont pas toujours bien compris le rôle des figures. Ils y ont trop vu un embellissement plutôt que l'expression directe de la pensée. « Perrault se moquait des comparaisons homériques qu'il trouvait traînantes. D'autres, plus respectueux, les ont louées comme de beaux ornements dont un poète habile, surtout un poète épique, doit avoir soin de parer son œuvre. C'est se tromper tout aussi complètement sur la nature de la comparaison homérique. Quand, au lieu de raconter, il faut peindre; quand il faut présenter, non pas une action dans son développement, mais un moment, une grande situation qu'on doit voir d'un coup d'œil, comme, par exemple, le mouvement varié d'une armée, le courage d'un héros, la force avec laquelle il se signale dans un combat, le poète a recours à la comparaison. Par elle, il résume et condense ce qu'il n'a pas le temps d'énumérer, ce dont l'énumération elle-même ne donnerait qu'une idée tout à fait fausse, parce que l'idée serait successive et que l'action est instantanée. Voilà pourquoi il y en a un si grand nombre dans l'Iliade, et particulièrement dans les chants II, V, VIII, XII, XIII, XVI, XVII. Au contraire, quand au lieu d'un vaste ensemble, c'est un individu qui est sur la scène, la comparaison devient inutile et ne se rencontre plus que rarement. Toute l'*Odyssée* en a moins que les deux chants (XVI, XVII) où le poète nous montre

grand malheur qui puisse arriver au style, c'est de se faire admirer indépendamment de l'idée qu'il exprime. » Cité par *la Nouvelle Revue* du 1er février 1896.

la terrible bataille qui précède et qui suit la mort de Patrocle. Il arrive aussi, quelquefois, qu'Homère se trouve en face d'une situation morale, vive et compliquée. Comme la faculté d'analyse n'est pas encore bien développée chez lui et que son regard n'a pas encore fouillé dans tous les replis de l'âme humaine, il y supplée par une comparaison. Pour nous donner l'idée de tous les sentiments divers qui bouleversent le cœur de Pénélope, quand elle est sûre enfin de posséder son mari, il nous dit :

Telle la terre apparaît à des naufragés et les réjouit. Poséidon, au milieu des flots, a brisé leur navire emporté par la grande vague et les tempêtes : un petit nombre, ballottés par l'immense gouffre, sont poussés jusqu'au rivage; ils ont nagé, le corps souillé d'écume, et ils montent sur la plage, heureux d'échapper à la mort. Tel l'époux de la reine la comble de joie, lorsqu'elle le contemple : elle ne peut détacher du cou du héros ses bras éblouissants de blancheur.

« Ainsi, Homère n'essaye pas de nous faire comprendre, par une analyse détaillée, toute la série des sentiments divers par lesquels a passé Pénélope ; sa science psychologique serait probablement insuffisante; il sent bien la situation, mais pour nous y mettre nous-mêmes, il a recours à une scène avec laquelle il nous suppose familiers. Ainsi la comparaison est un moyen à la fois économique et poétique, destiné à remplacer une description minutieuse que le poète n'avait pas le temps, ni peut-être même le moyen de faire (1). »

Ce qui est vrai de la comparaison l'est également de toutes les figures, en général, et non seulement dans

(1) E. Nageotte, *Histoire de la Littérature grecque,* p. 77, 78, (1 vol. in-12. Garnier, Paris.)

Homère, mais chez tous les écrivains. Bossuet n'est-il pas obligé de recourir à une comparaison, pour exprimer la multiplicité et l'infinie variété de nos inclinations? Après avoir énuméré le besoin d'action, de repos, le plaisir de l'étude, le jeu, la jalousie, l'avarice, la prodigalité, l'orateur sentant qu'il épuiserait le vocabulaire, sans épuiser son sujet, se résume dans cette phrase :

La mer n'a pas plus de vagues, quand elle est agitée par les vents, qu'il naît de diverses pensées de cet abîme sans fond et de ce secret impénétrable du cœur de l'homme (1).

Pour quiconque a vu ou s'est représenté cette étendue mouvante qu'on appelle la mer, sillonnée dans tous les sens par des vagues inégales en durée, en vitesse et en hauteur, qui se brisent toujours pour se reformer sans cesse, et dont on aperçoit jusqu'à l'extrême horizon les crêtes blanches, l'image de Bossuet fait entrevoir, comme dans un éclair, le champ immense du monde moral; elle donne une idée presque adéquate des passions innombrables qui bouleversent notre âme. Une énumération n'y eût pas réussi. On ne dénombre pas l'infini.

§ 2. — *Principales figures de style.*

Utilité de connaître les principales figures de style. — Il importe de connaître les principales figures de style, si l'on veut apprécier dans tous ses détails l'art d'un auteur. « Ne vous laissez pas effrayer par la physionomie un peu sauvage des termes qui désignent les figures, car sous leur consonance technique, ils ne disent rien que de fort

(1) *Choix de sermons de Bossuet, Sermon sur la loi de Dieu.* Édit. Gazier, p. 5.

simple et de fort naturel. Ces tiges desséchées que vous voyez dormir avec leurs étiquettes savantes dans les herbiers des botanistes, ce n'est point la science qui les a créées : hier encore, connues de tous, elles parfumaient les champs et les sentiers, et les petits enfants les saluaient de leurs doux noms populaires. Il en est de même des fleurs de la rhétorique, avec cette différence que le peuple a oublié de les baptiser. On les cueillait déjà vingt ou trente siècles avant que les critiques eussent songé à les nommer et à les classer (1). » De même que le botaniste initié aux mystères de la vie végétale, contemple avec admiration la structure savante d'une modeste fleur que le vulgaire foule aux pieds, de même, dans les figures de style, à peine remarquées du commun des lecteurs, tant elles sont naturelles, le lettré qui les a analysées et classées, voit autant de manifestations variées et intéressantes de la pensée humaine.

De la distinction entre les figures de mots et les figures de pensées. — A l'exemple des rhéteurs grecs et latins, on distingue, dans tous les traités, les figures de *mots* et les figures de *pensées* (2).

Les premières, affirme-t-on, disparaissent, si on change les mots qui les expriment. *Cet homme est un lion* est une figure de mots, parce que la figure s'évanouit, si on remplace *lion* par l'adjectif *courageux*, son équivalent. Les secondes, au contraire, subsistent, malgré le changement des expressions. Une exclamation sera toujours une exclamation,

(1) D. Ordinaire, *Rhétorique nouvelle*, p. 290.

(2) Σχήματα τῆς λέξεως, *conformationes verborum*, figures de mots; σχήματα τῆς διανοίας, *conformationes sententiarum*, figures de pensées.

quels que soient les termes qu'on emploie. Dans la première catégorie on range : 1° les figures de mots proprement dites ou figures de syntaxe, comme l'ellipse, le pléonasme, etc. 2° les tropes, c'est-à-dire la métaphore et toutes ses formes dérivées. A la deuxième appartiennent les figures de raisonnement : prolepse, réticence etc. ; d'imagination : prosopopée, comparaison, etc. ; de passion : apostrophe, ironie, etc. Nous donnons cette classification dans le tableau synoptique placé ci-dessous :

FIGURES DE MOTS.

1. *Figures de syntaxe :*	2. *Tropes :*
Ellipse,	Métaphore,
Pléonasme,	Allégorie,
Répétition,	Catachrèse,
Syllepse,	Antonomase,
Hyperbate,	Métonymie.
Anacoluthe.	

FIGURES DE PENSÉES.

1. *Figures d'imagination :*	2. *Figures de passion :*	3. *Figures de raisonnement :*
Prosopopée,	Exclamation,	Prolepse,
Hypotypose,	Optation,	Suspension,
Comparaison.	Apostrophe,	Réticence,
	Interrogation,	Correction,
	Déprécation,	Concession,
	Imprecation,	Prétermission,
	Ironie,	Antithèse,
	Litote,	Gradation,
	Euphémisme,	Allusion,
	Hyperbole.	Périphrase.

Cette distinction est fausse. — Ce que nous avons établi plus haut sur la façon dont les figures de style complètent la pensée et l'enrichissent de nouveaux sens, permet de juger combien la division traditionnelle en figures de mots et figures de pensées est artificielle et peu fondée en raison.

1° *Au fond les prétendues figures de mots sont des figures de pensées.* — La distinction que nous critiquons tend à accréditer en littérature une doctrine erronée et regrettable, en donnant à entendre qu'on peut parfois toucher au mot sans toucher à l'idée et qu'on peut dire indifféremment, pour la pensée, *cet homme est un lion*, ou, *cet homme est très courageux*. Or, le mot et l'idée, le style et la pensée, nous avons eu déjà occasion d'insister sur ce point, ne forment qu'un seul et même corps; toucher à l'un, c'est toucher à l'autre. La métaphore *cet homme est un lion*, n'est pas l'équivalent exact de *cet homme est très courageux*. Il y a ici autre chose et plus qu'une question de mots : la métaphore a plus de sens que l'expression directe; elle éveille en nous tout un cortège d'idées accessoires : l'œil enflammé, le corps en arrêt, les muscles bandés pour l'effort, que le simple adjectif *courageux* n'évoque pas. Remplacez encore l'hyperbate suivante :

Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!

par la construction régulière :

Pourvu que je me venge, le ciel peut tomber sur moi.

le mouvement de la passion disparaît; au lieu du cri de la vengeance, on a une phrase banale.

Dans les deux vers de Corneille :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
Enfin avec le flux nous fait voir trente voiles.

les rhéteurs ne veulent trouver qu'une simple métonymie ou figure de mots : *trente voiles*, ce sont *trente vaisseaux*. Mais dans cette métonymie, puisque métonymie il y a, l'expression *voiles* offre un sens que n'aurait pas *vaisseaux*. Des *voiles*, n'est-ce pas ce que Rodrigue et ses compagnons ont dû, à la lumière tremblotante des étoiles, apercevoir tout d'abord, comme autant de taches blanches dans la nuit noire? Est-ce que *vaisseaux* dirait la même chose?

2° *Cette distinction est fondée sur une équivoque.* — Quant à la définition des figures de mots et des figures de pensées, dont les unes disparaîtraient avec les termes qui les renferment et les autres subsisteraient indépendamment des mots, il y a là une équivoque. Si la métaphore, par exemple, n'est qu'une question de mot, il faut admettre également que la figure de pensée dépend, à son tour, de la construction de la phrase, et par conséquent des mots eux-mêmes, ou, du moins, d'un certain arrangement des mots. Dans la réticence :

Je devrais sur l'autel, où ma main sacrifie,
Te...

où nos contradicteurs voient une figure de pensée, on peut compléter la phrase par le verbe *tuer*, l'idée restant matériellement la même : on ne fera qu'exprimer ce qui était sous-entendu. On répliquera sans doute que, dans la phrase complète, la force de la passion est atténuée; mais c'est justement ce qui arrive quand on supprime les prétendues figures de mots, et qu'on remplace *cet homme est un lion*, par *cet homme est très courageux*, ou le *mugissement* des

flots par le *bruit* des flots. Donc, figures de mots et figures de pensées se comportent de la même façon, et il n'y a pas lieu de les distinguer.

3° *Cette distinction sépare des figures de même espèce.* — Une autre preuve péremptoire du convenu de la théorie que nous combattons, c'est qu'on range la métaphore parmi les figures de mots, et la comparaison parmi les figures de pensée. Or, la métaphore n'est qu'une comparaison abrégée et ramassée, où l'on a supprimé le lien qui unissait les deux termes. Quand Cinna appelle Auguste un *tigre altéré de tout le sang romain*, cela équivaut à *Auguste est cruel comme un tigre altéré de tout le sang romain*. On met encore dans les figures de pensées la prosopopée, qui n'est qu'une métaphore prolongée et parlante.

Il n'y a donc pas lieu de conserver l'ancienne division en figures de mots et figures de pensées. On peut maintenir la division en figures *d'imagination*, de *sensibilité* ou de passion, et de *raisonnement*. Mais ici encore il est nécessaire de remarquer, au préalable, que cette classification est un peu flottante. Ainsi, il n'est pas facile de dire si la périphrase est chose de raisonnement plutôt que d'imagination, ni si l'hyperbole n'est pas due autant à l'imagination qu'à la passion.

a) *Figures d'imagination.*

Les figures d'imagination, que les anciens appelaient *tropes*, les modernes les désignent sous le nom générique d'*images*. Nous ne reviendrons pas sur la métaphore et la comparaison, dont nous avons parlé au chapitre de l'imagination.

1. Allégorie. — L'*allégorie* (1) *est une métaphore prolongée dont les termes semblent pris au sens propre et laissent seulement entrevoir le sens figuré.* C'est une image qui a son existence à part, et contente l'esprit indépendamment du symbole qu'elle renferme. De temps en temps, une allusion, un mot à double entente viennent nous rappeler ce symbole.

Rien de plus gracieux que l'allégorie dans laquelle La Fontaine peint les dangers de la cour :

Lorsque sur cette mer on vogue à pleines voiles,
Qu'on croit avoir pour soi les vents et les étoiles,
Il est bien malaisé de *régler ses désirs :*
Le plus sage s'endort sur la foi des zéphyrs.

Seul le second hémistiche du troisième vers ne nous permet pas d'oublier qu'il s'agit du monde moral. Pour V. Hugo, le carillon devient une personne au rire joyeux, à la démarche sautillante

Le carillon, c'est l'heure inattendue et folle
Que l'œil croit voir, vêtue en danseuse espagnole,
Apparaître soudain par le *trou vif et clair*
Que ferait en s'ouvrant une *porte de l'air.*
Elle vient, secouant sur les toits léthargiques
Son tablier *d'argent,* plein de *notes* magiques,
Réveillant sans pitié les dormeurs ennuyeux,
Sautant à petits pas, comme un oiseau joyeux,
Vibrant, ainsi qu'un dard qui tremble dans la cible;
Par un frêle *escalier de cristal* invisible,
Effarée et dansante, elle descend *des cieux;*
Et l'esprit, ce veilleur fait d'oreilles et d'yeux,
Tandis qu'elle va, vient, monte et descend encore,
Entend de marche en marche errer son pied *sonore* (2)!

(1) Ἀλληγορία, allégorie.
(2) V. Hugo, *les Rayons et les Ombres*, XVIII.

Quelques expressions, où le sens figuré perce sous le sens propre : *trou vif et clair*, *porte de l'air*, tablier *d'argent*, *notes* magiques, *vibrant*, *escalier de cristal*, sont des allusions à un clocher et à un carillon.

Quelquefois l'allégorie se poursuit dans une pièce entière, comme dans les fables, où l'on retrace les mœurs des hommes sous celles des animaux, et dans la parabole, très en usage chez les peuples orientaux. La parabole raconte une histoire fictive, pour nous faire entendre une vérité morale. L'Évangile en offre de nombreux exemples.

Les plus belles allégories sont celle de la Caverne, dans *la République* de Platon, et celle des Prières, dans l'*Iliade* d'Homère.

Comme toutes les images, l'allégorie doit être vivante. Il faut qu'elle soit une vision personnelle, qui s'organise et prend corps. Quand elle est un assemblage de traits laborieusement et artificiellement ajustés, elle est froide et n'excite aucun plaisir. Telles sont les nombreuses allégories dont on a abusé au moyen âge, et particulièrement dans le *Roman de la Rose*. La littérature de cette époque ne nous offre que de pâles abstractions.

2. Le mythe. — *Le mythe est une manière d'allégorie, qui personnifie les phénomènes de la nature.* C'est pour l'esprit une réalité formelle, un être agissant, qui a son histoire, son caractère, sa physionomie. Le temps, qui détruit tout, devient Kronos ou Saturne, qui dévore ses enfants. Le soleil, qui chasse les miasmes et dissipe les nuages, c'est Apollon, qui tue les monstres avec ses flèches d'or, guérit les maladies, et pousse devant lui les blancs troupeaux d'Admète. Les mythes sont donc « des choses qui se transforment en êtres sans cesser d'avoir leur phy-

sionomie matérielle, aussi exactes, plus animées, aussi nettes à la vue, pour l'esprit revêtues et éclatant d'une vie supérieure. Un fleuve éteignant un incendie est pour Homère un héros combattant un dieu, sans pour cela que nous cessions de voir la mêlée pittoresque des flots et des flammes, les flots seulement et les flammes prenant une âme (1). » Les païens ne considéraient pas les mythes comme des images, mais comme des réalités. Pour eux Kronos et Apollon avaient réellement existé. On comprend donc que, dans leurs traités, ils n'aient pas parlé de la figure de style à laquelle nous avons cru devoir faire une place ici.

3. Prosopopée. — *La prosopopée* (2) *est une sorte de métaphore, qui non seulement donne une âme et un corps aux idées abstraites,* la loi, la justice, *ou à des êtres invisibles,* Dieu, les morts, *mais qui leur prête un discours.* Les prosopopées les plus célèbres sont celle des Lois, dans *le Criton* de Platon, et celle de la Patrie dans la première *Catilinaire* de Cicéron.

4. Hypotypose. — *L'hypotypose* (3) *représente des faits passés ou futurs, comme s'ils avaient lieu actuellement.* Athalie raconte à Mathan et à Abner une visite dans le Temple :

> Dans le temple des Juifs un instinct m'a poussée,
> Et d'apaiser leur Dieu j'ai conçu la pensée;
> J'ai cru que des présents calmeraient son courroux,
> Que ce Dieu, quel qu'il soit, en deviendrait plus doux.
> Pontife de Baal, excusez ma faiblesse,
> *J'entre* : le peuple *fuit*, le sacrifice *cesse*,
> Le grand prêtre vers moi *s'avance* avec fureur.

(1) Ém. Faguet, *op. cit.*
(2) Πρόσωπον, visage, masque, et ποιῶ, je fais.
(3) Ὑποτύπωσις, tableau, image.

5. Métonymie. — *La métonymie* (1) *est une figure dans laquelle on remplace une idée par une autre qui a frappé plus vivement l'imagination et qui, ayant avec la première un rapport constant, la rappelle nécessairement.* On emploie ainsi :

1° La cause, pour l'effet : *j'ai acheté un Raphaël*, pour *un tableau de Raphaël.*

L'effet, pour la cause : *des montagnes sans ombrage,* pour *des montagnes sans arbres.*

2° L'antécédent, pour le conséquent : *tué d'un coup de feu*, pour *tué par une balle.*

3° Le contenant, pour le contenu : *la ville s'est révoltée*, pour *les habitants de la ville se sont révoltés; boire une bouteille*, pour *boire le vin contenu dans une bouteille.*

4° Le nom du pays où un produit se récolte, où un objet se fabrique, quand on veut désigner ce produit, cet objet lui-même : *du cognac*, *du champagne*, *de l'elbeuf*, *du sedan.*

5° Le signe, pour la chose signifiée : *la Révolution a renversé le trône et l'autel*, au lieu de *la Révolution a renversé la royauté et l'Église.*

6° L'abstrait, pour le concret : *commettre une lâcheté*, c'est *commettre un acte lâche.*

7° Les parties du corps, considérées comme le siège de la pensée ou du sentiment : *cet homme n'a pas de tête, pas de cœur.*

8° Le possesseur, pour l'objet possédé : *Paul a brûlé;* ce qui revient à dire que *la maison de Paul a brûlé.*

6. Synecdoque. — La métonymie prend le nom de synecdoque (2), quand on emploie :

(1) Μετωνυμία, changement (de nom). On prend un mot pour un autre.

(2) Συνεκδέχεσθαι, renfermer.

1°) Le genre, pour l'espèce : *les mortels*, c'est-à-dire *tout ce qui meurt*, pour *l'homme*.

L'espèce, pour le genre : *la saison des roses*, pour *la saison des fleurs*.

2°) La partie, pour le tout : *le toit paternel*, *une toile de Raphaël*.

Plus rarement, le tout, pour la partie : *un castor*, pour *un chapeau fait de poils de castor*.

3°) La matière dont un objet est fait, pour cet objet lui-même : *l'airain frémit; j'ai acheté de beaux bronzes*.

4°) Le singulier, pour le pluriel :

> Le *Français* né malin créa le vaudeville.

7. Antonomase. — L'antonomase (1) est une variété de synecdoque, *dans laquelle on substitue un nom commun à un nom propre*. On dit *l'orateur romain*, au lieu de *Cicéron*. Réciproquement, le nom propre est mis à la place du nom commun : Un *Mécène* est un protecteur des lettres; un *Zoïle*, un mauvais critique.

8. Catachrèse. — La catachrèse (2) est aussi une sorte de métonymie, *qui consiste à prendre un mot dans un sens absolument contraire à sa signification étymologique et à son sens propre*. Dans cette expression : *J'ai cassé le bec de ma plume d'acier*, il y a deux catachrèses. Le *bec* s'applique à un animal; *bec de plume* est donc l'union de deux mots qui ne devraient pas être accouplés ensemble. En outre, *plume* désigne le tuyau garni de barbes qui couvre le corps d'un volatile. On peut faire des observations

(1) Ἀντονομασία, action de prendre un mot pour un autre.
(2) Κατάχρησις, abus.

analogues sur les locutions *feuille de papier*, *cheval ferré d'argent, aller à cheval sur un bâton.*

Ces locutions peuvent paraître étranges. Cependant elles s'expliquent facilement. On a peu à peu oublié le sens original d'un mot, pour ne voir que certaines ressemblances entre l'objet que ce mot désignait primitivement et d'autres objets analogues. La même légèreté, l'identité d'emploi ont été cause qu'une lamelle d'acier a pris le nom de la *plume* d'oie, qu'elle était appelée à remplacer. De même, on n'a considéré, dans l'action de ferrer un cheval, que le métal dur qu'on lui mettait aux sabots, et on l'a *ferré d'argent*.

En définitive, toutes les figures d'imagination dérivent de la métaphore ou de la métonymie.

b) Figures de passion.

Les figures de passion sont engendrées par une émotion violente; les principales sont :

1. **L'exclamation**, *dans laquelle l'âme laisse éclater ses sentiments en interjections répétées :*

> O rage, ô désespoir, ô vieillesse ennemie,
> N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie (1)!

> O nuit désastreuse! nuit effroyable, où retentit tout à coup, comme un éclat de tonnerre, cette étonnante nouvelle, Madame se meurt! Madame est morte (2)!

2. **L'interrogation**, *qui consiste à questionner les personnes ou les choses, bien qu'on connaisse d'avance la réponse.* On interroge pour la forme.

(1) Corneille, *Le Cid*, Acte, I, sc. VII.
(2) Bossuet, *Orais. fun. de Henriette d'Angleterre.*

Si on interrogeait pour apprendre une vérité qu'on ignore, il n'y aurait plus de figure au sens que les rhéteurs attachent à ce mot. Racine a placé une interrogation dans une prosopopée : Joad interpelle ainsi Abner :

« Je crains Dieu, dites-vous, sa vérité me touche. »
Voici comment ce Dieu vous répond par ma bouche :
« Du zèle de ma loi que sert de vous parer ?
Par de stériles vœux, pensez-vous m'honorer?
Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices?
Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses (1)? »

3. L'apostrophe (2), *par laquelle on adresse brusquement la parole aux personnes ou aux choses, au lieu de raconter simplement ce qui s'est passé.*

Glaive du Seigneur, quel coup vous venez de faire! Toute la terre en est étonnée (3).

4. L'optation (4), *qui souhaite du bien à des personnes ou à des objets personnifiés*, tandis que

5. L'imprécation (5) *appelle sur eux des calamités*. Les imprécations de Camille, dans *Horace*, sont célèbres (6).

6. La déprécation (7), *qui consiste à supplier quelqu'un par les motifs les plus pressants*. Une des plus belles déprécations est celle de Priam demandant à Achille le corps d'Hector (8).

(1) *Athalie*, acte I, sc. I.
(2) Ἀποστρέφομαι, se détourner (vers quelqu'un, pour lui adresser la parole).
(3) Bossuet.
(4) *Optari*, souhaiter.
(5) *Imprecari*, souhaiter du bien ou du mal.
(6) Acte IV, sc. v.
(7) *Deprecari*, supplier.
(8) *Iliade*, chant XXIV.

7. **L'ironie** (1), ou *antiphrase, dans laquelle on dit le contraire de ce qu'on pense, afin de donner plus d'énergie à la pensée véritable.* Tantôt, l'ironie n'est qu'une raillerie fine et malicieuse, par exemple, lorsque Boileau nous représente l'abbé Cotin, qui

Fend des flots d'auditeurs pour aller à sa chaire.

On faisait le vide autour de la chaire de l'abbé Cotin.

Tantôt, c'est le cri étouffé de la passion; c'est l'expression renforcée du mépris, de la colère, ou du désespoir, « à peu près, dit la Harpe, comme dans ces grandes douleurs qui égarent un moment la raison, un rire effrayant prend la place des larmes qui ne peuvent couler. » Après l'assassinat de Britannicus par Néron, Agrippine accueille ainsi le coupable :

Poursuis, Néron, avec de tels ministres.
Par des faits *glorieux* tu te vas *signaler*.
Poursuis. Tu n'as pas fait ce pas pour reculer (2).

On ne saurait être plus sarcastique ni plus amer.

Oreste, après avoir tué Pyrrhus pour plaire à Hermione, apprend qu'Hermione vient de se donner la mort :

Grâce aux Dieux, mon malheur passe mon *espérance.*
Oui, *je te loue,* ô ciel, de ta *persévérance.*
Appliqué sans relâche *au soin* de me punir,
Au comble des douleurs tu m'as fait parvenir.
Ta haine a *pris plaisir* à former ma misère;
J'étais né pour servir *d'exemple* à ta colère,
Pour être du malheur un *modèle accompli.*
Eh bien! je meurs *content* et *mon sort est rempli* (3).

(1) Εἰρωνεία, raillerie.
(2) Racine, *Britannicus*, acte V, sc. v.
(3) Racine, *Andromaque,* acte V, sc. v.

Un mépris hautain et insolent, une colère concentrée circulent dans tout ce couplet, jusqu'au mot : *je meurs content*, qui est le dernier cri de la rage.

Quelquefois au lieu de dissimuler le blâme sous l'éloge, on enveloppe un compliment sous une critique apparente. C'est l'*astéisme* (1). Dans le *Lutrin*, la Mollesse accuse Louis XIV de ne lui laisser aucun repos :

Le ciel *impitoyable*
A placé sur le trône un prince infatigable.
Il *brave* mes douceurs, il est *sourd* à ma voix ;
Tous les jours il m'éveille au bruit de ses exploits (2).

8. L'hyperbole (3), *qui exagère les faits ou la valeur d'un argument*. Dans le langage ordinaire, on dit d'une personne qui a souffert beaucoup, qu'elle a souffert *mille morts*.

Cinna trace un tableau des proscriptions ; il montre

Rome entière noyée au sang de ses enfants (4).

Aux figures de passion se rattachent la plupart des figures que les rhétoriques appellent *figures de mots proprement dites*, à savoir :

9. Le pléonasme (5), *qui consiste à employer, pour plus d'énergie, des mots dont on pourrait se passer sans que la clarté de la phrase en souffrît :*

Et que m'a fait *à moi* cette Troie où je cours ?

(1) Ἀστεισμός, urbanité, esprit.
(2) Boileau, *le Lutrin*, chant II.
(3) Ὑπερβάλλω, je dépasse, j'exagère.
(4) Corneille, *Cinna*.
(5) Πλεονασμός, surabondance.

dit Achille, dans l'*Iphigénie* de Racine. Camille s'écrie dans ses imprécations contre Rome :

Puissé-je de *mes yeux* y voir tomber ce foudre (1)!

Quand le pléonasme ne sert pas à renforcer l'idée, il doit être évité. Il est inutile, et par conséquent mauvais, dans cette phrase :

Je *me* suis blessé à *ma* tête.

10. La répétition, *qui est une sorte de pléonasme, où le même mot revient plusieurs fois, parce qu'on veut insister sur l'idée qu'il exprime :*

Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété (2).

Dans les vers suivants de Molière, on trouve à la fois la répétition et le pléonasme :

Je l'ai *vu,* dis-je, *vu,* de mes *propres yeux vu,*
Ce qu'on appelle *vu* (3).

11. L'ellipse (4), qui est le contraire des deux figures précédentes et *qui supprime, pour donner plus de rapidité à la pensée, des mots que le sens semblerait exiger :*

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle (5)?

c'est-à-dire *si tu avais été fidèle.*

12. L'énallage (6), *qui change brusquement de temps dans la phrase, pour indiquer un nouveau mouvement de la pensée :*

(1) Et non *la foudre*. Cf. Corneille, *Horace*, v. 1315.
(2) Racine, *Athalie*, acte I, sc. I.
(3) Molière, *Tartufe,* acte V, sc. III.
(4) Ἔλλειψις, omission, manque.
(5) Racine, *Andromaque*. Acte IV, sc. V.
(6) Ἐναλλαγή, changement

Le porc à s'engraisser coûtera peu de son.
Il *était*, quand je l'eus, de grosseur raisonnable (1).

Perrette prend ses désirs pour des réalités, voilà pourquoi le futur est tout à coup remplacé par le passé.

13. L'hyperbate (2), ou inversion, *qui, pour plus de vivacité, bouleverse l'ordre habituel des mots :*

Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge (3)!

Le matin, elle fleurissait avec quelles grâces, vous le savez (4).

Dans ce dernier exemple, la construction régulière est complètement retournée. La syntaxe ordinaire exigerait : « Vous savez avec quelles grâces elle fleurissait le matin. »

c) *Figures de raisonnement.*

Dans les figures de raisonnement, la raison intervient, en apparence, pour réprimer la passion, mais, en réalité, pour lui donner plus de force. Quelquefois aussi ces figures servent à ménager la sensibilité du lecteur ou de l'auditeur.

1. La suspension *arrête un instant la pensée dans sa marche, afin de piquer la curiosité et de faire ressortir l'importance de ce qu'on va dire :*

Combien de fois a-t-elle remercié Dieu de deux grandes grâces : l'une de l'avoir faite chrétienne, l'autre... Messieurs,

(1) La Fontaine; *La Laitière et le Pot au lait, Fables,* l. VII, f. x.
(2) Ὑπερβατός, renversé.
(3) Corneille, *Rodogune.*
(4) Bossuet, *Oraison funèbre de Henriette d'Angleterre.*

qu'attendez-vous? peut-être d'avoir rétabli les affaires du roi son fils? Non, c'est de l'avoir faite reine malheureuse (1).

Souvent la suspension prépare l'auditeur à une nouvelle fâcheuse :

Plus que brave soldat, plus que grand capitaine,
C'est...
— De grâce, achevez.
— Le père de Chimène.

2. La réticence *interrompt tout à coup la phrase, parce qu'on avait à dire des choses désagréables.* Mais on devine la pensée. Ce silence est plus éloquent que la parole, car il laisse tout à redouter :

Je devrais sur l'autel, où ta main sacrifie,
Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter (2).

3. La prétermission (3) *énumère des faits qu'on déclare cependant vouloir omettre.* C'est un moyen détourné de rappeler aux gens des vérités dures, ou de donner à entendre plus qu'on ne dit :

Qu'est-il besoin, Nabal, qu'*à tes yeux je rappelle*
De Joad et de moi la fameuse querelle,
Quand j'osai contre lui disputer l'encensoir,
Mes brigues, mes combats, mes pleurs, mon désespoir (4)?

Sur un tapis de Turquie
Le couvert se trouva mis.
Je laisse à penser la vie
Que firent les deux amis (5).

(1) Bossuet, *Oraison funèbre de Henriette de France.*
(2) Racine, *Athalie,* acte V, sc. v.
(3) *Prætermitto*, j'omets.
(4) Racine, *Athalie*, acte III, sc. III.
(5) La Fontaine; *Le Rat de ville et le Rat des champs, Fables*, l. I, f. x.

4. **La correction** *est une figure par laquelle on a l'air de se reprendre et de se corriger soi-même;* mais en réalité on souligne ce qu'on va dire :

Étrangère... que dis-je? esclave dans l'Épire (1).

5. **La concession** *accorde à un adversaire ce qu'on pourrait lui refuser.* C'est un artifice habile pour prendre l'avantage contre lui. Bossuet juge ainsi Charles Ier :

Je veux bien avouer de lui ce qu'un auteur célèbre a dit de César, qu'il a été clément jusqu'à être obligé de s'en repentir. Mais que ceux qui veulent croire que tout est faible dans les malheureux et dans les vaincus ne pensent pas pour cela nous persuader que la force ait manqué à son courage, ni la vigueur à son génie (2).

6. **La prolepse** (3) *consiste à prévenir et à réfuter une objection qu'on met dans la bouche d'un interlocuteur réel ou imaginaire.* Horace, au début de son *Art poétique*, a recommandé le bon sens et la sagesse à l'écrivain. Il suppose qu'on lui fait cette objection :

Peintres et poètes ont toujours eu le juste privilège de tout oser.

Il répond :

Nous le savons : cette permission, nous la demandons pour nous-même et nous l'accordons à notre tour (4).

7. **La gradation** *dispose des idées, ou des faits*,

(1) Racine, *Andromaque,* acte II, sc. v.
(2) *Oraison fun. de Henriette de France.*
(3) Πρόληψις, action d'anticiper.
(4) *Pictoribus atque poetis*
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim.

d'après l'importance croissante ou décroissante qu'ils ont dans la réalité. Dans le premier cas, c'est la gradation ascendante ; dans le second, la gradation descendante.

Il y a gradation ascendante dans le discours où Don Diègue demande à Rodrigue de le venger :

Au surplus, pour ne te point flatter,
Je te donne à combattre un homme à redouter :
Je l'ai vu tout couvert de sang et de poussière,
Porter partout l'effroi dans une armée entière.
J'ai vu par sa valeur cent escadrons rompus ;
Et pour t'en dire encor quelque chose de plus,
Plus que brave soldat, plus que grand capitaine,
C'est...

D. Rodrigue.

De grâce, achevez.

D. Diègue.

Le père de Chimène.

Voici une gradation descendante :

On avait mis des gens au guet,
Qui, voyant sur les eaux de loin certain objet,
Ne purent s'empêcher de dire
Que c'était un puissant navire.
Quelques moments après, l'objet devint brûlot,
Et puis nacelle, et puis ballot,
Enfin bâtons flottants sur l'onde (1).

Dans la gradation descendante, l'intérêt de l'énumération ne va pas s'affaiblissant ; car alors ce serait un défaut de composition. Dans l'exemple que nous venons de citer, c'est le dernier vers qui est le plus fort et achève de préciser la pensée de La Fontaine :

(1) La Fontaine, *Le Chameau et les Bâtons flottants, Fables.* l. IV, f. x.

cette pensée est formulée dans la moralité de la fable :

J'en sais beaucoup de par le monde
A qui ceci conviendrait bien :
De loin, c'est quelque chose; et de près, ce n'est rien.

8. L'antithèse *rapproche deux idées contraires, afin de les faire ressortir l'une par l'autre :*

Tout vous est *aquilon*, tout me semble *zéphyr* (1)

Trop *faible* pour eux tous, trop *fort* pour chacun d'eux (2).

Quelquefois le contraste est marqué plus vivement encore à l'aide de mots qui ont même racine, et parfois plusieurs syllabes identiques :

Ton bras est *invain*cu, mais non pas *invin*cible (3).

Dans un passage bien connu, Pascal a réuni ces deux genres d'antithèse : contraste d'idées d'abord, contraste de mots et d'idées ensuite :

S'il se *vante,* je *l'abaisse;* s'il *s'abaisse,* je le *vante;* et le contredis toujours, jusqu'à ce qu'il *comprenne* qu'il est un monstre *incompréhensible* (4).

Ces sortes d'allitérations doivent être employées très sobrement.

Il faut que les antithèses soient amenées par la pensée; sinon ce sont des jeux d'esprit, « de fausses fenêtres pour la symétrie », disait Pascal.

A l'antithèse se rattachent les *alliances de mots* appelées *antilogies*, par lesquelles on rapproche des

(1) La Fontaine, *Le Chêne et le Roseau.*
(2) Corneille, *Horace*, acte IV, sc. II.
(3) Corneille, *le Cid,* acte II, sc. II.
(4) *Pensées,* édition Havet, art. VIII, 14.

idées qui paraissent contradictoires et semblent s'exclure :

Cette reine fugitive, pour qui sa propre *patrie* n'était plus qu'un lieu *d'exil* (1).

Mathan, de nos autels infâme déserteur,
Et de toute vertu *zélé persécuteur* (2).

Les alliances de mots, comme les antithèses, contiennent souvent, en raccourci, tout un raisonnement qui les explique. Quelquefois cette explication nous est donnée par l'écrivain lui-même. Dans l'exemple suivant, l'alliance de mots du premier vers est justifiée et développée dans le second :

Quelle mâle *gaieté si triste* et si profonde,
Que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer (3).

9. La périphrase (4) *exprime à l'aide de plusieurs termes ce qu'on pourrait dire en un seul.* Elle désigne un objet par les qualités qu'il importe le plus de mettre en relief, vu les circonstances. Tantôt, c'est une métaphore, *le soir de la vie;* tantôt, une définition, *la capitale de la France.* Souvent elle n'est qu'un raisonnement déguisé, une preuve qui soutient tout un développement. Quand Bossuet, commençant l'oraison funèbre de Henriette de France, désigne Dieu par ses attributs de souverain roi et de maître suprême de l'univers, cette périphrase nous aide à voir la main de la Providence dans les événe-

(1) Bossuet, *Oraison funèbre de Henriette de France.*
(2) Racine, *Athalie,* acte I, sc. 1.
(3) A. de Musset, *Une soirée perdue.*
(4) Περίφρασις, circonlocution.

ments humains et dans les révolutions des empires. De même, dans la réponse de Joad à Abner :

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

le premier vers nous explique la confiance inébranlable de Joad. C'est un argument *a fortiori*, démontrant que celui qui commande à la mer irritée peut, à plus forte raison, nous protéger contre les hommes.

La périphrase doit donc toujours ajouter à la pensée ; lorsqu'elle est au contraire un simple amusement de l'esprit, lorsqu'elle tourne à l'énigme, c'est un défaut de style ; tels sont ces vers de du Belloy, dans le *Siège de Calais :*

Le plus vil aliment, rebut de la misère,
Mais aux derniers abois ressource horrible et chère,
De la fidélité respectable soutien,
Manque à l'or prodigué du riche citoyen.

Cette *charade* signifie qu'il n'y a plus un chien à manger dans la ville assiégée.

10. La litote (1) *consiste à dire moins, pour faire entendre plus.* Quand Chimène dit à Rodrigue :

Va, je ne te hais point.

Cela équivaut à : *Je t'aime.*

11. L'euphémisme (2) *est une variété de litote, dans laquelle on substitue à un mot qui exprimait une idée déplaisante ou grossière, une expression*

(1) Λιτότης, petitesse, exiguïté.
(2) Εὐφημισμός, de εὐφημεῖν, prononcer une parole de bon augure.

atténuée, qui rappelle le mot qu'on veut éviter. Pour annoncer qu'un homme était mort, les Latins disaient *vixit*, il a vécu; *periit*, il a passé. Nous disons encore : *il a trépassé.*

CONCLUSION.

Si nous avons exposé avec assez d'ampleur et de netteté les principes de l'art d'écrire, il ressort que cet art est l'image à la fois la plus complète et la plus belle de l'âme humaine : car il reproduit soit les sentiments permanents qui sont en nous, soit la nature immense, vue et comme réfractée à travers le tempérament de l'écrivain; en même temps il met en jeu nos facultés les plus nobles : la volonté qui poursuit le bien, la raison qui recherche l'ordre et le vrai, la sensibilité qui provoque la sympathie, l'imagination qui donne la vie. L'œuvre littéraire garde la marque de ces facultés : c'est ainsi qu'on retrouve dans le fruit les énergies, les sucs et le goût du terroir qui l'a nourri. Les détails mêmes de style les plus fugitifs révèlent les divers mouvements de l'âme, et, pour ainsi dire, ses moindres frissons : tels, ces légers plis qui courent sur la transparence d'un lac tranquille et témoignent de la vie cachée dans ses profondeurs. La littérature est donc une manière d'union et de conversation des âmes à travers le temps et l'espace. Jamais les beaux vers de Musset ne trouvèrent une plus juste application :

> L'âme, rayon du ciel, prisonnière invisible,
> Souffre dans son cachot de sanglantes douleurs.
> Du fond de son exil elle cherche ses sœurs,
> Et les *pleurs* et les *chants* sont les voix éternelles
> De ces filles de Dieu qui s'appellent entre elles (1).

(1) *La Coupe et les Lèvres*, a. I, sc. 1.

CONSEILS PRATIQUES

SUR LES

PRINCIPALES COMPOSITIONS LITTÉRAIRES

PREMIÈRE PARTIE

CONSEILS GÉNÉRAUX

CHAPITRE PREMIER

L'OBSERVATION.

La première condition pour écrire est d'avoir quelque chose à dire. Avant de se demander, comme le statuaire de la fable, si le bloc de marbre sera dieu, table ou cuvette, il faut d'abord avoir le bloc. Toute composition littéraire présuppose donc une matière, des idées. La recherche des idées s'appelle invention. A proprement parler, dans l'art d'écrire, on n'invente rien, on découvre et on transforme. Il importe, par conséquent et avant tout, de savoir regarder et étudier la réalité, en un mot, de savoir observer

Article Ier. — L'observation matérielle ou extérieure.

Par une routine déplorable, on propose souvent aux jeunes débutants, des sujets généraux et vagues, qui dépassent ou la portée de leur esprit : description de l'hiver, du printemps; ou leur expérience personnelle : récit d'une bataille, d'un naufrage. Il est naturel, alors, que les apprentis écrivains se creusent la cervelle et se rongent les ongles en pure perte. Le moyen qu'il en soit autrement, quand ils ne sauraient embrasser une matière trop vaste, ou quand ils sont requis de parler de choses qu'ils n'ont jamais vues? Plus tard, lorsque leurs facultés auront pris de la vigueur, lorsqu'ils auront beaucoup vu et retenu, et que des lectures nombreuses pourront, dans une certaine mesure, aider et suppléer à l'expérience personnelle, alors seulement, ils seront à même d'aborder de tels sujets. En attendant, ils gagneront et réussiront mieux à s'exercer sur une matière nettement circonscrite, observée par eux, à propos de laquelle chacun pourra déjà donner la mesure de son individualité et, jusqu'à un certain point, de son originalité. Que l'on choisisse donc les sujets dans la vie de chaque jour. Tous les sujets sont intéressants, il n'y a que les esprits qui ne le soient pas tous. On demandera aux enfants de la campagne de décrire une foire, les vendanges, la procession des Rogations; aux petits citadins, une gare, une revue; aux uns et aux autres, la cérémonie d'une première communion, des scènes de la vie de collège. Nous indiquons seulement quelques-uns

des thèmes suggérés par la vie quotidienne, thèmes inépuisables et infiniment variés. En même temps, ce sera un excellent moyen d'apprendre aux enfants à regarder la réalité, de développer et d'affiner en eux les facultés d'observation, sans quoi il n'y a ni écrivain ni littérature possible.

Mais comment observer? Que doit-on chercher à voir et à souligner dans le spectacle de la vie? Il faut considérer la réalité à la façon d'un peintre, en examinant et en notant les traits *caractéristiques* propres à chaque objet (1). Un paysan n'a pas le visage, le costume, l'allure d'un citadin, et le paysan breton ne ressemble pas au paysan auvergnat. Et même, un jour de foire, en Auvergne, combien de visages, de costumes et d'extérieurs divers, depuis le gros propriétaire joufflu, ayant cheval et voiture, vêtu comme on l'est à la ville, fumant son cigare, l'air épanoui, jusqu'au pauvre petit fermier en blouse et en sabots, l'air minable, portant le panier où sont les denrées dont la vente assurera à sa famille le pain de la semaine! Ces traits matériels qui caractérisent, en les différenciant, les personnes et les choses, voilà ce qu'il importe de savoir découvrir et noter. De la sorte, les descriptions et les récits échapperont à la banalité, et apparaîtront concrets, vrais et vivants.

Article II. — Observation morale et intérieure.

Pour représenter la réalité extérieure, il suffit d'avoir des yeux et de s'en servir. Mais l'âme ne se

(1) Voir, pages 61, 62, les qualités des sensations.

montre pas ainsi aux regards. Là est l'écueil pour les élèves et pour tous les écrivains. Cependant, on n'a rien fait, tant qu'on n'a pas atteint l'être moral et pénétré dans le monde du sentiment et de la pensée. On peut deviner l'âme à travers les actes : tel geste traduit la colère; tel autre, la joie; un pli du front marque le dépit ou la réflexion. Les faits matériels sont, en effet, symboliques et significatifs de la vie intérieure. Ainsi, avant de nous raconter la vie du père Grandet, type si original de l'avarice, même après l'Harpagon de Molière, Balzac décrit du personnage la physionomie extérieure, déjà révélatrice de sa physionomie morale. L'observation matérielle et l'observation intérieure se complètent et se renforcent mutuellement.

Mais le meilleur moyen de connaître l'âme des autres est encore de connaître la nôtre. Si nous voulons savoir ce qui, dans certains cas, se passe en autrui, sachons ce qui s'est passé ou aurait pu se passer en nous, dans des cas semblables. Suivons la méthode de Pascal : « Ce n'est pas dans Montaigne, mais dans moi que je vois ce que j'y vois. » Mettons-nous, comme l'on dit, dans la peau de nos personnages. La chose n'est pas aussi difficile qu'elle le semble tout d'abord. Il y a des situations simples, mais fortes, où l'écolier a été placé par les événements et qui doivent lui servir à juger de situations analogues. Je suppose qu'il ait à parler de la détresse de ces petits ramoneurs arrachés à leur village et errant dans les rues de nos villes. Quel est l'enfant qui n'a pas été séparé de ses parents plusieurs jours, voire plusieurs mois, et qui n'a pas ressenti la douleur de cette séparation? Eh bien! cette épreuve, son imagination aidant, lui servira à peindre

l'épreuve plus grande du petit ramoneur; elle lui fournira la matière d'un thème sur lequel se sont exercés les poètes. Il donnera ainsi une composition où entreront des sentiments personnels et sincères. De même, quel enfant, contemplant le coucher du soleil, n'a laissé sa jeune imagination vagabonder à travers les plaines du ciel incandescent? Dans les formes fantastiques des nuages, il a cru voir des animaux, des montagnes, des tours, des lacs d'or en fusion, des îles flottantes bordées de vert émeraude, comme d'une ceinture. S'il a vu cela, qu'il le dise, qu'il l'écrive, car il est déjà un peu poète, et ici nous touchons à l'idéalisation.

CHAPITRE II

L'IDÉALISATION.

Nous avons expliqué précédemment (pages 21, 22, 23), en quoi consiste le travail de l'idéalisation. Dans la pratique, il se réduit à dégager d'abord de la réalité ce qu'elle renferme de pensée, d'émotion et de poésie, en un mot, à sentir ce qu'on a appelé l'âme des choses; ensuite, à élaguer les détails insignifiants; enfin, à grouper et à coordonner tous ceux, au contraire, qui servent à mettre en lumière la pensée dominante du sujet. L'idéalisation peut paraître un bien grand mot pour de jeunes élèves. Cependant, ils en font tous plus ou moins et inconsciemment. La métaphore n'est-elle pas déjà un commencement d'idéalisation? Quel est le petit Pa-

risien ou le petit Lyonnais qui, passant le soir, l'un sur un pont de la Seine, l'autre sur un pont de la Saône, et voyant la flamme des réverbères se prolonger dans les profondeurs des eaux, n'ont pas songé à quelque mystérieux palais de féerie dont ces tremblantes traînées de feu formeraient comme les colonnes toutes ruisselantes d'or ? Voilà de l'idéal. Quel est l'écolier qui, se promenant, en automne, dans un bois et regardant les feuilles jaunies tomber et joncher le sol, n'a pas pensé qu'il passerait comme elles? peut-être même, dans le bruissement de ces feuilles que le vent soulève et emporte, lui a-t-il semblé entendre la plainte obscure de je ne sais quels êtres morts. Voilà encore de l'idéal; car c'est l'âme des choses sentie et exprimée; la réalité est interprétée et dépassée; la note humaine et personnelle vient s'ajouter au concert de la nature. Cette note individuelle est le principal mérite de l'œuvre littéraire :

> Et ce qui plaît en vous, Madame, c'est vous-même.

CHAPITRE III

LA LECTURE.

Art. Ier. — Nécessité et avantages de la lecture.

L'observation personnelle est forcément incomplète. Elle est limitée non seulement à un individu, mais encore à une partie de l'espace et du temps. Au surplus, l'art d'écrire, comme tous les autres

arts, ne s'improvise pas : « C'est un métier que de faire un livre », a dit La Bruyère. Pour apprendre un métier, il faut se mettre à l'école des maîtres, et s'exercer d'après des modèles. Or, la lecture a le double avantage de compléter et d'enrichir notre propre expérience, et de nous offrir en même temps des exemplaires du beau littéraire.

La lecture est une manière d'observation indirecte qui vient aider, et parfois suppléer, à notre observation directe des choses et des hommes. Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Loti, nous apprendront à sentir la nature, à l'interpréter. Dans leurs œuvres, nous verrons comment, en face de la réalité, on peut éprouver des sensations originales, pittoresques et sans cesse renouvelées. Les maîtres dans l'art d'écrire nous montreront comment les scènes les plus banales de la vie peuvent s'éclairer d'un rayon de poésie. Qui n'a vu, à l'arrière-saison, revenir dans les fermes ces troupeaux qui passent l'été à paître sur les montagnes? Il semble bien qu'il n'y ait là rien qui prête, je ne dirai pas à la poésie, mais même à la littérature. Cependant un homme qui sait voir, être ému et rêver, en tirera ce joli croquis :

« Nous voyons le troupeau s'avancer dans une *gloire de poussière. Toute la route semble marcher avec lui.* Les vieux béliers viennent d'abord, la corne en avant, *l'air sauvage :* derrière eux, le gros des moutons, les mères *un peu lasses*, *leurs nourrissons dans les pattes ;* les mules *à pompons rouges* portant dans des paniers les agnelets d'un jour *qu'elles bercent en marchant;* puis, les chiens *tout suants,* avec des langues jusqu'à terre, et deux grands coquins de bergers drapés dans des manteaux de cadis roux qui leur tombent sur les talons *comme des chapes.*

« Tout cela défile devant nous joyeusement et s'engouffre sous le portail, *en piétinant avec un bruit d'averse.* Il faut voir quel émoi dans la maison... On dirait que chaque mouton a rapporté dans sa laine *avec un parfum d'alpe sauvage*, un peu de cet air vif des montagnes *qui grise et qui fait danser.*

« Mais le plus touchant encore, ce sont les chiens, ces braves chiens de berger, tout affairés après leurs bêtes et ne voyant qu'elles dans le mas... En lapant leur écuellée de soupe, ils racontent à leurs camarades de la ferme ce qu'ils ont fait là-haut dans la montagne, *un pays noir où il y a des loups et de grandes digitales de pourpre pleines de rosée jusqu'au bord* (1). »

Quant au monde moral, si difficile à pénétrer et à connaître, de quel précieux secours nous sera la lecture ! Nos classiques du XVIIe siècle, psychologues délicats et profonds, qui ont vu si avant et si nettement dans le cœur humain, seront nos guides. Quels trésors d'observation morale chez les poètes, Molière, La Fontaine, Racine, et chez les moralistes, La Rochefoucauld, Pascal, La Bruyère ! Tous nos sentiments, bons ou mauvais, ont été analysés, notés par eux jusque dans leurs moindres nuances.

Parfois, l'observation directe est impossible, et nous n'avons d'autre ressource que la lecture. En histoire, par exemple, lorsque nous avons à raconter des événements dont nous n'avons pas été les témoins, nous sommes obligés de recourir à des documents que d'autres nous ont transmis. Mais l'historien dont ces événements éveillent la sympathie et qui a de l'imagination, peut, avec ces matériaux desséchés et morts, faire œuvre neuve et vivante. Sous sa plume, l'histoire devient une *résurrection*, suivant l'expression de Michelet. Michelet, Taine, et tout récem-

(1) A. Daudet, *Lettres de mon Moulin.* Installation.

ment Albert Sorel, nous ont raconté leur émotion et leurs visions devant la poussière des archives (1).

Même dans les œuvres de pure imagination, la lecture peut tenir lieu de l'expérience personnelle. Nous avons dit qu'on ne devait pas demander aux débutants de décrire un naufrage, parce que le plus grand nombre n'a pas contemplé de tempête ni même la mer. Mais après avoir lu les naufrages qui terminent *Paul et Virginie,* le premier volume des *Mémoires d'Outre-Tombe* et *Pêcheur d'Islande,* on aura d'une tempête une connaissance suffisante pour traiter un pareil sujet. Les maîtres eux-mêmes n'ont pas craint de demander à leurs lectures les sujets, et parfois, force détails de leurs chefs-d'œuvre. Sans parler de Racine imitant Euripide, dans *Iphigénie* et dans *Phèdre,* on peut citer chez les auteurs maintes pages et maints passages visiblement inspirés d'un devancier. Les fameuses imprécations de Camille, dans la scène v du IVe acte d'*Horace,* lesquelles commencent par ce vers :

> Rome, l'unique objet de mon ressentiment...

ont plus que leur ébauche et presque leur modèle, dans la *Sophonisbe* de Mairet :

> Cependant en mourant, ô peuple ambitieux,
> J'appellerai sur toi la colère des cieux.
> Puisses-tu rencontrer soit en paix, soit en guerre
> Toute chose contraire et sur mer et sur terre !
> Que le Tage et le Pô contre toi rebellés,
> Te reprennent les biens que tu leur as volés !

(1) Voir la page de Taine dans notre *Théorie des genres littéraires*, p. 216.

Que Mars faisant de Rome une seconde Troie,
Donne aux Carthaginois tes richesses en proie,
Et que dans peu de temps le dernier des Romains
En finisse la race avec ses propres mains.

Manifestement, Corneille a surpassé son rival par plus de largeur et d'impétuosité dans le mouvement, par plus de fermeté dans le style, mais il lui doit l'idée et plusieurs traits de son admirable couplet.

Dans la première partie de *l'Expiation*, tirée de son poème satirique, *Les Châtiments*, Victor Hugo a imité de très près Chateaubriand, tout en restant original (1). Au troisième volume des *Mémoires d'Outre-Tombe,* Chateaubriand avait, d'après le récit du comte de Ségur, décrit avec une vérité saisissante et une sombre horreur, la retraite de Russie en 1812. De ce tableau inspiré lui-même par la lecture, tableau d'une beauté suprême, pour ne pas dire désespérante, Victor Hugo, à son tour, a emprunté plusieurs détails (2).

(1) Il semble même que ce titre *l'Expiation* soit tiré de Chateaubriand : « Le 20 juin au matin, il (Pie VII) arriva à Fontainebleau ; Bonaparte, trois jours après, franchissait le Niémen pour commencer son *expiation.* » Mém. d'Outre-Tombe, t. 3, p. 212.

(2) M. Victor Giraud (*Chateaubriand*, *Études littéraires*, p. 301 et suivantes) a noté par le menu ce que Hugo doit à son modèle. Mais il cite le pamphlet de Chateaubriand sur *Bonaparte et les Bourbons,* publié en 1812. C'est, en effet, un premier texte, reproduit et remanié plus tard dans les *Mémoires.* Victor Hugo nous paraît s'être inspiré plutôt du texte des *Mémoires*, ou peut-être des deux rédactions. L'étude de M. Victor Giraud est datée de juillet 1904. Or, la même année, en février, dans les conférences fondées pour les dames, par la Faculté catholique de Lyon, nous avions nous-même fait ce rapprochement entre le passage de Chateaubriand et celui de Victor Hugo. Si nous le rappelons, c'est, non pour revendiquer un

Enfin, en lisant les œuvres des maîtres, les élèves apprendront les secrets de l'art d'écrire; ils surprendront les recettes du métier. Ils se rendront compte de la manière de conduire un récit, de faire une description, un portrait, de mettre en relief par une expression heureuse, telle idée, tel motif, qui eussent été insignifiants sous la plume d'un écrivain ordinaire. Notamment, les prestigieux coloristes qui sont Chateaubriand, Victor Hugo, leur apprendront à peindre la nature, à composer un tableau, et enrichiront leur palette d'expressions et d'images pittoresques. Lamartine leur enseignera comment certains sentiments simples et forts : le besoin d'immortalité, l'amitié, l'amour du sol natal, de l'humanité, la foi en Dieu et en sa Providence, peuvent se développer et s'exprimer dans des strophes dont la vigueur, l'ampleur et la beauté n'ont jamais été surpassées. Qu'on lise, dans cette intention, les *Harmonies*, les *Recueillements poétiques*, ces deux ouvrages peu connus ou méconnus, qui marquent l'apogée du génie de Lamartine, nous allions dire : le suprême effort du poète, s'il n'avait toujours ignoré l'effort. Le *Cantique sur la mort de la duchesse de Broglie*, et *La vigne et la maison*, resteront comme le flot le plus abondant, le plus large et le plus pur, du lyrisme au XIXe siècle. Parmi les classiques, Molière, Racine, La Rochefoucauld, Pascal, offriront des modèles de cette analyse déliée et précise qui étudie l'âme jusque dans ses moindres mouvements ou qui suit le progrès et la marche d'un sentiment dont elle enregistre la courbe et les variations.

droit de priorité dans la découverte, mais pour montrer combien l'imitation en question saute aux yeux.

Art. II. — Conditions d'une lecture profitable.

Pour que la lecture ne soit pas un passe-temps stérile, et serve, au contraire, à notre formation littéraire, deux conditions sont nécessaires : 1° ne lire que des œuvres excellentes; 2° lire bien.

Un choix s'impose dans les lectures. Ici, comme en tout le reste, ce n'est pas la quantité qui importe, mais la qualité. Le conseil de Mgr Dupanloup n'a pas cessé d'être vrai : « Ne lisez que des livres excellents. » Jamais la production littéraire n'a été plus abondante qu'à notre époque. Mais, parmi les livres amoncelés aux vitrines des libraires, que de non-valeurs, que de platitudes, quand ce ne sont pas des obscénités : point de psychologie, point d'art, mais des idées communes, habillées d'un style qui court les rues. On dévore ces romans, ces mémoires, ces récits, par curiosité pure et pour suivre une intrigue de mélodrame. Il n'y a là rien qui puisse nourrir l'esprit, élever le cœur, féconder l'imagination et affiner le goût. Quelle perte d'un temps qui eût dû être mieux employé !

Allons droit aux maîtres, à l'élite, à ceux qui savent donner à des pensées fortes, à des sentiments vrais et profonds, une forme achevée. On les compte. Attachons-nous à un auteur qui réponde à notre tour d'esprit. Prenons pour devise ce mot d'un Ancien : « *Timeo hominem unius libri.* Je crains l'homme d'un seul livre. » Cet homme, en effet, se tire vite de pair.

Après cette question : « Que lisez-vous? » une autre se pose : « Comment lisez-vous? » Les plus

belles œuvres, lues au galop et avec une demi-attention, ne sont d'aucun profit pour l'esprit. La beauté des sentiments, la justesse des pensées, l'art de la composition, la perfection du style, nous échappent. Nous ressemblons à ces touristes qui visitent les musées : ils jettent un coup d'œil rapide sur les tableaux, sortent et continuent leur route. Ils n'ont rien appris, si ce n'est peut-être le nom des peintres et le sujet des tableaux. Or, dans la littérature comme dans l'art, les œuvres d'une réelle valeur exigent — et c'est ce qui les distingue des autres — d'être étudiées avec attention et à maintes reprises. Tandis que les productions médiocres se laissent comprendre et pénétrer au premier coup d'œil, sans qu'on éprouve le besoin d'y revenir, celles, au contraire, qui sont de génie, ne se révèlent, dans la beauté de l'ensemble et du détail, que lentement et à la suite d'efforts répétés. Plus on les étudie, plus on les admire et à meilleur escient.

De chacune d'elles, le lecteur peut dire :

Chaque jour je la vois,
Et crois toujours la voir pour la première fois.

Combien d'artistes ont entendu dix fois, vingt fois, une symphonie de Beethoven, la goûtant et l'appréciant de mieux en mieux à chaque audition! Combien de lettrés savent presque par cœur telle tragédie de Racine, telle harmonie de Lamartine, ou telle page de Chateaubriand! C'est par la lecture lente, réfléchie, raisonnée et répétée, dont l'analyse littéraire est la forme idéale, que l'on arrive vraiment à sentir et à savourer tout ce qu'il y a de parfait et d'exquis dans les grands auteurs.

Il est bon que les élèves se fassent à eux-mêmes un recueil de morceaux choisis, et reportent sur un cahier les pensées frappées en médailles et les passages qui les auront charmés dans un livre. Copiant ainsi une page de prose ou de vers, ils en saisiront mieux les mérites de détail; car la plume fixe l'attention autrement que la lecture. Au surplus, ils auront toujours sous la main, des modèles qu'ils pourront revoir à leur gré et qui les maintiendront dans cet état d'âme nécessaire à la création littéraire et poétique.

DEUXIÈME PARTIE

PRINCIPAUX DEVOIRS DONNÉS AUX ÉLÈVES

CHAPITRE PREMIER

LA NARRATION.

Définition. — La narration *consiste à exposer un événement avec les circonstances qui l'ont précédé, accompagné ou suivi.* C'est une suite logique de faits qui s'enchaînent et servent à expliquer un fait principal d'où les détails tirent leur unité. Ce fait dominant constitue le sujet du récit. Parfois, le sujet est indiqué par le titre même sous lequel l'auteur ou le lecteur désignent le récit : *Les Animaux malades de la peste, Le Lion et l'Ane chassant;* les lecteurs appellent *Le Combat des Maures, Le Combat des Horaces et des Curiaces,* les deux célèbres narrations de Corneille, l'une dans *le Cid,* l'autre dans la tragédie d'*Horace.*

Parfois, au contraire, pour piquer davantage la curiosité, le titre comprend seulement le nom des principaux personnages : *Le Chêne et le Roseau, Le*

Héron, ou bien le lieu du drame : *Le Phare des Sanguinaires*, dans les *Lettres de mon Moulin* de A. Daudet, ou bien encore un détail, un mot, qui sert de prétexte et d'amorce au récit : *Mon képi*, *La Soupe au Fromage*, *Le Pape est mort*, dans les *Contes du Lundi* du même auteur.

L'Unité. — Comme les œuvres d'art, en général, la narration doit former un tout et se suffire à elle-même. Il ne faut donc rien omettre de ce qui éclaire le récit et le complète. Tous les détails s'organiseront, soit autour d'un fait dominant tel qu'un naufrage, soit autour d'un personnage principal dont on racontera les aventures, soit autour d'un sentiment général ou d'une idée dont ils contribueront à faire ressortir la vérité : ainsi La Fontaine composera une fable ou plutôt plusieurs fables partielles dont l'ensemble sera une démonstration de l'âme des bêtes.

Le drame dans la narration. — La narration est essentiellement un drame, tragique ou comique, en raccourci. Les faits y sont racontés au lieu d'être représentés sous nos yeux : là est toute la différence. Par conséquent, il faut donner à nos récits une forme et une allure dramatiques, avec exposition, péripéties, nœud et dénoûment, avec personnages et décor.

L'exposition. — L'exposition, ou début, indique à quelle occasion se sont produits les événements qui vont se dérouler, et nous fait connaître les personnages et le lieu de l'action. La série de faits qui constituent la matière d'un devoir, n'est jamais isolée ; elle se rattache à une autre série où elle a ses origines et ses racines ; elle a des antécédents qu'il faut rappeler brièvement. Les person-

nages ne sont pas des êtres tombés du ciel : le lecteur tient à savoir d'où ils viennent, quels ils sont. Le drame ne se passe pas davantage en l'air, mais dans la réalité concrète, qu'il faut représenter. Dans ses fables, qui sont de vrais contes en vers, La Fontaine excelle à introduire le récit par une exposition vive et rapide. Avant de raconter le combat du lion et du moucheron, il nous en révèle la cause, dans le défi insolent et orgueilleux du lion. Quelques mots lui suffisent pour peindre les personnages de ses fables : le bouc « des plus haut encornés » ; « le héron au long bec emmanché d'un long cou » ; le lieu de la scène : l'agneau se désaltérant « dans le courant d'une onde pure » ; la colombe en train de boire « le long d'un clair ruisseau » ; six forts chevaux tirant un coche.

> Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,
> Et de tous les côtés au soleil exposé.

En effet, l'exposition doit être brève et alerte, car ce n'est qu'une simple entrée en matière, un vestibule, qui ne saurait avoir les dimensions d'une maison. Les élèves sont portés à allonger outre mesure le début de leurs récits, par crainte d'être courts d'idées dans la suite du développement. Il faut, au contraire, après quelques explications sommaires et indispensables, entrer dans le vif du sujet.

Parfois même, un auteur nous jette brusquement en plein sujet, sauf à nous présenter ensuite les personnages et à rappeler les antécédents des événements. C'est ce que l'on appelle dans les rhétoriques l'exorde *ex abrupto*, et ce que nous avons appelé ailleurs (p. 142), le plan *rétrospectif*. Mainte

fable de La Fontaine commence de la sorte :

« Va-t-en, chétif insecte, excrément de la terre! »
C'est en ces mots que le lion parlait un jour au moucheron.
(*Le Lion et le Moucheron.*)

Qu'ai-je fait pour me voir ainsi
Mutilé par mon propre maître?
Le bel état où me voici!

. . . .

Ainsi criait Mouflar, jeune dogue.
(*Le Chien à qui on a coupé les oreilles.*)

De tels débuts ont une allure plus vive, et la curiosité du lecteur est piquée davantage.

Corps du récit. — *Les détails.* — Le fait principal, par exemple la victoire de Rodrigue sur les Maures, du moucheron sur le lion, n'est que le produit ou la somme de faits secondaires ou circonstances, qui le préparent et l'expliquent. Une victoire, en effet, est la résultante de combats partiels et successifs, de même qu'un naufrage est l'aboutissement d'une série d'efforts et de la lutte de l'homme contre les flots. Or, ces faits partiels forment la trame du récit. L'art suprême consiste à les enchaîner, à les faire valoir et à les expliquer les uns par les autres, de façon à rendre la narration intéressante et *vraisemblable.*

Progression. — Nous avons parlé ailleurs (p. 122 et suivantes), du mouvement ou progression nécessaire à toute œuvre littéraire. On éliminera donc non seulement les faits étrangers au sujet, mais ceux qui ralentissent, sans raison, l'élan du récit. Voyez dans la fable, *Le Lion et le Moucheron*, comment l'intérêt progresse à chaque pas, et comment le

mouvement se précipite d'une allure de plus en plus vive. D'abord le moucheron « fond sur le cou » du lion « qui rugit » ; puis, il pique l'échine, le museau ; enfin, il s'attaque à la partie la plus sensible, « le fond du naseau ». Alors, le lion est « sur les dents » et son adversaire remporte la victoire.

Péripéties. — La narration n'a pas toujours une marche en avant, rectiligne et uniforme. Comme dans la réalité, le cours des événements y est souvent contrarié, retardé ou hâté par d'autres événements opposés. Ce sont là les péripéties (*Théorie des Genres*, p. 58). Dans le combat du Cid, les Maures semblent vaincus, lorsque « leurs princes les rallient », et la lutte recommence de plus belle. Voilà une péripétie. Il en est de même lorsque le jeune Horace s'enfuit du champ de bataille, après la mort de ses deux frères. La partie semble perdue à nos yeux, car nous sommes censés ignorer la cause de cette fuite, qui nous paraît un acte de lâcheté. Mais bientôt le retour offensif du héros attaquant séparément ses trois adversaires, nous montre qu'il a fui « pour mieux combattre ». Les phases de cette narration, dans Tite-Live et dans Corneille, sont un modèle de l'art de tenir le lecteur haletant et en suspens jusqu'au dernier moment. Ce flottement, ces retours brusques de l'action, qui semblent nous éloigner du but pour nous y ramener ensuite, excitent l'intérêt au plus haut degré.

Nœud et Dénouement. — A propos de l'épopée (*Théorie des Genres*, p. 58 et 59), nous avons défini le nœud et le dénouement dans le récit. Ajoutons que le dénouement doit être raconté brièvement; surtout, gardons-nous de le faire suivre de détails

qui constituent une nouvelle narration, ou de considérations qui forment un commentaire fastidieux. Quand l'événement important, naufrage, victoire, s'est produit et que le sort des principaux personnages est fixé, le lecteur est satisfait. Tout au plus acceptera-t-il une réflexion de l'auteur.

Personnages. — Il est nécessaire de peindre par des traits nets et précis, les personnages mis en scène : sinon, au lieu d'êtres vivants, le lecteur sera en face d'abstractions mortes et sans consistance. Les héros des aventures racontées auront donc leur physionomie, leurs gestes, leurs costumes, distincts ; on indiquera leur caractère, voire leur profession, qui expliquent leurs sentiments et leurs actes. Surtout, on aura soin de les faire parler et agir conformément à leur caractère, à leur nationalité et à leur situation sociale. Un Anglais, à plus forte raison un Oriental ou un Grec ancien, n'ont pas les mœurs, les habitudes d'un Français.

Cependant, dans une narration, les portraits ne sont qu'un accessoire et doivent être courts et rapides. Ici, comme ailleurs, la loi des proportions a son application. Voyez avec quel art et quelle brièveté A. Daudet, dans *La Chèvre de M. Seguin*, esquisse la silhouette de l'héroïne du conte :

« Ah! Gringoire, qu'elle était jolie la petite chèvre de M. Seguin! qu'elle était jolie avec ses yeux doux, sa barbiche de sous-officier, ses sabots noirs et luisants, ses cornes zébrées et ses longs poils blancs qui lui faisaient une houppelande! C'était presque aussi charmant que le cabri d'Esmeralda, tu te rappelles, Gringoire? — et puis, docile, caressante, se laissant traire sans bouger, sans mettre son pied dans l'écuelle. Un amour de petite chèvre. »

Le décor. — Personnages et événements appartiennent à un monde réel ou imaginaire qu'il faut représenter. Rappelons-nous le mot si juste de Bernardin de Saint-Pierre : « Un paysage est le fond du tableau de la vie humaine. » En plaçant dans leur cadre les personnes et les faits, le récit s'anime et gagne en vraisemblance ; sinon la narration reste comme suspendue en l'air et paraît ne se rattacher à rien de réel. Voilà pourquoi, au VIe chapitre des *Martyrs,* Chateaubriand a eu soin de décrire en quelques traits, le pays où se livre le combat des Francs et des Romains. Nous voyons :

« ce sol marécageux des Bataves, qui n'est qu'une mince écorce de terre flottant sur un amas d'eau. Le pays coupé par les bras du Rhin, baigné et souvent inondé par l'Océan, embarrassé par ses forêts de pins et de bouleaux... Les horizons noirs et plats de la Germanie, ce ciel sans lumière qui semble vous écraser sous sa voûte baissée, ce soleil impuissant qui ne peint les objets d'aucune couleur. »

L'auteur n'avait ici qu'à se ressouvenir. Il avait parcouru ces contrées, lorsqu'en 93 il allait combattre dans l'armée des émigrés.

Les descriptions, pas plus que les portraits, ne doivent déborder et étouffer le récit.

Qualités et espèces de la narration. — Dans la plupart des traités, on insiste sur les qualités de la narration : brièveté, clarté, intérêt, vraisemblance. Mais ce sont là des qualités qui conviennent à presque tous les devoirs d'élèves, si, en effet, la brièveté consiste à dire tout ce qu'il faut et rien que ce qu'il faut ; la clarté, à suivre un plan logique et à s'exprimer nettement ; l'intérêt, à captiver l'esprit, l'imagination et le cœur ; la vraisemblance, à

donner la sensation de la réalité et de la vie. En somme, que l'élève sache comment se construit et se conduit une narration, qu'il mette dans son récit les dons d'imagination, d'émotion et de style départis à chacun par la Providence et accrus par l'étude et le travail, il sera sûr d'intéresser et de plaire.

On distingue encore la narration historique, poétique, oratoire, sérieuse, badine, etc. Au fond, les mêmes lois essentielles s'appliquent à toutes ces variétés. De ces distinctions, retenons ceci : la narration historique doit être vraie, c'est-à-dire composée de documents authentiques ; à la narration poétique ou d'imagination, on demande seulement d'être vraisemblable, ou, comme le mot l'indique, d'avoir l'apparence de la vérité : elle a pour matière un peu ce qui s'est passé, beaucoup ce qui aurait pu se passer.

CHAPITRE II

LA DESCRIPTION.

Définition. — La narration est une suite logique de faits : la description est une *série de sensations ou d'impressions qui se coordonnent autour d'un objet ou d'une idée principale*. Géométriquement, la narration peut se représenter par une ligne droite, avec un point de départ et un point d'arrivée ; la description serait plutôt comparable à un cercle dont le centre est un objet ou un sentiment qui s'irradient vers la périphérie. De cette pensée centrale provient l'unité nécessaire à la description comme à toute œuvre littéraire.

L'Unité. — L'unité de la description tient, en effet, soit à un objet physique autour duquel se rangent et dont dépendent tous les détails : coucher de soleil, de lune, vaisseau qui va s'engloutir, ville que dévore un incendie, paysage ; soit à un sentiment intérieur qui circule à travers la composition et en relie toutes les parties : gaieté du matin, du printemps, des vendanges, mélancolie du soir tombant, ou de l'année finissante, comme dans ce passage de Chateaubriand :

Un caractère moral s'attache aux scènes de l'automne ; ces feuilles qui tombent comme nos ans, ces fleurs qui se fanent comme nos heures, ces nuages qui fuient comme nos illusions, cette lumière qui s'affaiblit comme notre intelligence, ce soleil qui se refroidit comme nos amours, ces fleuves qui se glacent comme notre vie, ont des rapports secrets avec notre destinée (1).

Souvent une description a la double unité matérielle et morale. Tel est ce coucher de lune en Bretagne : l'astre se détache au centre du tableau, pendant qu'une impression de calme religieux donne au spectacle son unité sentimentale :

Établie par Dieu gouvernante de l'abîme, la lune a ses nuages, ses vapeurs, ses rayons, ses ombres portées comme le soleil ; mais comme lui, elle ne se retire pas solitaire : un cortège d'étoiles l'accompagne. A mesure que, sur mon rivage natal, elle descend du bout du ciel, elle accroît son silence qu'elle communique à la mer ; bientôt, elle tombe à l'horizon, l'intersecte, ne montre plus que la moitié de son front qui s'assoupit, s'incline et disparaît dans la molle intumescence des va-

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe,* t. Ier, p. 154 (édition in-12, Garnier.)

gues. Les astres voisins de leur reine, avant de plonger à sa suite, semblent s'arrêter, suspendus à la cime des flots. La lune n'est pas plutôt couchée qu'un souffle venant du large, brise l'image des constellations, comme on éteint les flambeaux après une solennité (1).

Le trait final dégage et condense le sentiment qui était répandu dans tout le morceau.

L'ordonnance de la description. — Le plan d'une description est, en général, plus flottant et moins nettement arrêté que celui d'une narration où les faits s'appellent et s'enchaînent les uns les autres par une succession chronologique ou logique. Néanmoins, elle comporte un certain ordre qui, le plus souvent, est celui de la juxtaposition des objets dans la réalité et de leur succession dans l'espace. S'il s'agit d'un paysage, la terre, la mer, le ciel, pourront établir comme trois divisions. Venant au détail, on décrira les objets qui sont près de nous; puis ceux qui s'éloignent davantage; ou bien l'on suivra l'ordre inverse. Les modernes, et leur maître à tous, Chateaubriand, aiment à composer leurs descriptions à la façon des peintres : un premier plan avec deux ou trois objets qui se détachent et tirent l'œil; puis, des arrière-plans, enfin, les lointains qui sont comme le fond du tableau. D'ailleurs, c'est de la sorte que nous voyons la nature. Ou bien, on part des derniers plans pour finir par le premier. Ainsi Chateaubriand, dans sa fameuse description d'Athènes commence par tracer à grands traits le cadre de son tableau, vu du haut de l'Acropole : montagnes, mers, côtes qui le li-

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, p. 198-199.

mitent, puis, « au-dessous » du voyageur et plus près, le tableau se dessine avec les monuments, les ruines, la végétation, la population, « les paysans qui vont et viennent ». Enfin, l'artiste consommé éclaire sa toile par la lumière rose du soleil levant; mais il a soin encore de ménager la perspective : nous avons cité ce lever de soleil (p. 154-155).

Ce genre de composition par plans successifs, n'est de mise que pour un paysage étendu. Néanmoins, même s'il s'agit d'un petit coin de campagne ou d'une scène d'intérieur, on peut encore observer un certain ordre et une certaine symétrie, comme dans cette peinture d'une ferme américaine où Chateaubriand rivalise de pittoresque et de réalisme avec Téniers et ceux qu'on a appelés les intimistes flamands.

« J'avisai au bord d'un ruisseau, une maison américaine, ferme à l'un de ses pignons, moulin à l'autre. J'entrai demander le vivre et le couvert, et fus bien reçu.

Mon hôtesse me conduisit par une échelle dans une chambre au-dessus de l'axe de la machine hydraulique. Ma petite croisée festonnée de lierre et de cobées à cloches d'iris, ouvrait sur le ruisseau qui coulait, droit et solitaire, entre deux épaisses bordures de saules, d'aunes, de sassafras, de tamarins et de peupliers de Caroline. La roue moussue tournait sous ces ombrages en laissant retomber de longs rubans d'eau. Des perches et des truites sautaient dans l'écume du remous; des bergeronnettes volaient d'une rive à l'autre, et des espèces de martins-pêcheurs agitaient au-dessus du courant leurs ailes bleues.

La nuit vint. Je descendis à la chambre de la ferme. Elle n'était éclairée que par des feurres de maïs et des coques de faséoles qui flambaient du foyer. Les fusils du maître, horizontalement couchés au porte-armes, brillaient au reflet de l'âtre. Je m'assis sur un escabeau dans le coin de la che-

minée, auprès d'un écureuil qui sautait alternativement du dos d'un gros chien sur la tablette d'un rouet. Un petit chat prit possession de mon genou pour regarder ce jeu. La meunière coiffa le brasier d'une large marmite, dont la flamme embrassa le fond noir comme une couronne d'or radiée. Tandis que les patates de mon souper ébouillaient sous ma garde, je m'amusai à lire à la lueur du feu, en baissant la tête, un journal anglais tombé à terre entre mes jambes : j'aperçus, écrits en grosses lettres, ces mots : *Flight of the king* (Fuite du roi). C'était le récit de l'évasion de Louis XVI et de l'arrestation de cet infortuné monarque à Varennes. Le journal racontait aussi les progrès de l'émigration et la réunion des officiers de l'armée sous le drapeau des princes français. »

Une conversion subite s'opéra dans mon esprit... Je crus entendre la voix de l'honneur. J'interrompis brusquement ma course, et je me dis : « Retourne en France (1). »

Qualités de la description — *Peinture et poésie.* — Pour qu'une description ait un vrai mérite, il faut voir la nature en peintre et en poète. Comme le peintre, sachons rendre les objets avec leurs contours, leur relief, leur mouvement, leur couleur propre et leurs nuances particulières. Par

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. Ier, p. 415-416. — Il est intéressant de comparer ce morceau avec la rédaction première, dans le *Voyage en Amérique*, p. 251. On voit comment un auteur peut tirer un parti merveilleux de simples notes sans couleur et sans vie. Voici le texte primitif de la partie descriptive : « En errant de forêts en forêts, je m'étais rapproché des défrichements américains. Un soir, j'avisais au bord d'un ruisseau une ferme bâtie de troncs d'arbres. Je demandai l'hospitalité ; elle me fut accordée.

« La nuit vint : l'habitation n'était éclairée que par la flamme du foyer ; je m'assis dans un coin de la cheminée. Tandis que mon hôtesse préparait le souper, je m'amusais à lire à la lueur du feu, en baissant la tête, un journal anglais tombé à terre. J'aperçus, écrits en grosses lettres : FLIGHT OF THE KING, *fuite du roi...* »

conséquent, pas d'épithètes banales, pas de formules de convention : ce sont nos sensations personnelles que l'on nous demande. Que nos descriptions ne soient pas non plus des inventaires, ni même des photographies où tous les détails sont reproduits minutieusement. Ici encore, imitons les peintres, qui ne s'appliquent pas à représenter sur la toile toutes les feuilles d'un arbre, ni même tous les arbres. Ils procèdent par masses; au surplus, ils font un choix. Ils mettent en valeur un effet de lumière, un arbre, une ruine, qui les ont frappés ou émus et sur lesquels ils concentrent l'intention et l'intérêt; le reste est rejeté au second plan.

Surtout, soyons poètes ; en d'autres termes, sachons éprouver et traduire ce qui, dans la nature, se cache de mystère, d'inspiration, de puissance évocatrice. Sentons la réalité avec notre âme et non pas seulement avec nos yeux : mettons dans nos tableaux quelque chose de nous-même. Nous avons pu constater plus haut comment Chateaubriand avait saisi et rendu la poésie mélancolique de l'automne, la poésie religieuse et recueillie d'un coucher de lune. C'est lui encore qui, voyant son astre préféré se lever sur les montagnes suisses, ne nous dit pas, comme les descriptifs à la douzaine : « Le *croissant argenté* se montre au sommet des monts » ; mais, d'un pinceau léger, il esquisse une gracieuse apparition qui décèle le rêveur et le poète :

« Elle parut enfin et réduite du quart de son disque, sur la cime dentelée du Furka; les pointes de son croissant ressemblaient à des ailes; on eût dit d'une colombe blanche échappée de son nid de rocher (1). »

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 566.

Voilà comment la réalité doit être interprétée. Comme modèle de description à la fois sobre et forte, nous citerons une page récente sur le bombardement de Strasbourg en 1870. Cette page est toute frémissante d'une indignation contenue contre la férocité des assiégeants. Rien n'est plus commun, plus rebattu, que ces incendies de villes assiégées. Mais on remarquera ici combien l'auteur a su renouveler son sujet, et avec quel art, à la fermeté du style, à la vérité sévère de l'histoire, il a allié la poésie de l'émotion et des images, notamment dans la vision de la fin.

BOMBARDEMENT DE STRASBOURG (1).

« En même temps que les obus allemands trouent et incendient les maisons dans toute la ville, ils atteignent avec une précision redoublée et une préférence manifeste, les monuments qu'un respect universel et des conventions formelles s'accordent à tenir hors de la guerre. L'hôpital est incendié, et il faut, sous les projectiles, transporter les malades dans d'autres demeures où ils ne trouvent pas plus de sûreté. Le palais de justice, le temple neuf, le musée, la bibliothèque, brûlent avec leurs richesses, et d'irréparables blessures sont faites à l'art et à la science, qui ne connaissaient plus d'ennemis depuis les barbares. L'édifice qui est à la fois le plus ancien témoin et la merveille la plus précieuse de Strasbourg, la cathédrale attire les coups volontaires des assiégeants, et le toit de sa grande nef est en flammes. La menace mortelle passe, siffle et s'abat sur tout et sur tous. La chaleur est telle que, dans le parc d'artillerie, les ailettes de plomb fondent autour des projectiles. Dans la ville, les habitants n'ont plus

(1) *La guerre de* 1870, Étienne Lamy (*Le Correspondant*, 25 mars 1903, p. 681).

pour refuge que les caves, où il leur faudra vivre désormais. Les nuages de suie qui, de toutes parts, montent de terre, tiennent suspendue sur la ville leur épaisseur noire, dominent au loin la région plate et annoncent à l'Alsace et à l'Allemagne l'œuvre de destruction. La nuit rend plus terrible le spectacle, que les populations badoises viennent contempler le long du Rhin. Sous le dôme sinistre, et à travers les colonnes opaques de fumée qui semblent le porter, transparaît une lueur rouge et vaste comme la ville devenue un seul incendie. Affaibli ou ranimé par places, selon que chacun des édifices commence ou achève sa destruction, le foyer s'alimente toujours et garde son éclat. Lorsque le vent rejette les voiles de fumée, chaque brasier étincelle, les monuments qui se consument se servent les uns aux autres de flambeaux et au-dessus de la cathédrale en feu, la flèche pâle apparaît comme une victime debout sur le plus haut bûcher. »

CHAPITRE III

LE PORTRAIT.

Définition. — Le portrait *est une variété de la description appliquée à un être animé et, plus particulièrement, à l'homme.* Les règles en sont donc à peu près les mêmes.

Le portrait peut être physique ou moral. Souvent il est l'un et l'autre : l'extérieur aidant à comprendre et à pénétrer l'âme. On va ainsi du dehors au dedans, ou du dedans au dehors. Le portrait forme parfois un vrai tableau, peint pour lui-même et servant à composer une galerie variée à l'infini, comme dans les *Portraits* du cardinal de Retz, dans les *Mémoires* de Saint-Simon, dans les *Caractères* de

La Bruyère et dans les *Libres Penseurs* de Louis Veuillot.

L'Unité. — L'unité d'un portrait vient d'un trait dominant auquel se subordonnent, en le renforçant et en l'éclairant, tous les traits particuliers. Ici encore, le peintre sera notre guide. Dès qu'il est en face de son modèle, il tâche d'en saisir la qualité dominante, soit physique : raideur brisée chez un vieillard, souplesse robuste chez un jeune homme; soit morale, gaieté, mélancolie, énergie, intelligence, bonté. C'est à faire ressortir ce trait *caractéristique* que converge tout le reste, telle attitude, tel regard, tel pli de la lèvre, telle pose de la main ou du pied, et même telle façon de se vêtir. Ainsi l'ont compris tous les maîtres qui manient le pinceau, le ciseau ou la plume. Cet art d'accumuler les traits et de les ordonner par rapport à une impression d'ensemble, Balzac en a usé et abusé. Dans son portrait en pied du père Grandet, pas un détail de la physionomie, de l'attitude, du vêtement, qui ne tende et ne conspire à marquer la complexion rude et forte de l'avare retors et dissimulé. A travers cette dureté physique, nous entrevoyons déjà la dureté morale que les actions du personnage nous manifesteront :

« Au physique, Grandet était un homme de cinq pieds, trapu, carré, ayant des mollets de douze pouces de circonférence, des rotules noueuses et de larges épaules ; son visage était rond, tanné, marqué de la petite vérole; son menton était droit, ses lèvres n'offraient aucune sinuosité, et ses dents étaient blanches; ses yeux avaient l'expression calme et dévoratrice que le peuple accorde au basilic... Son nez, gros par le bout, supportait une loupe veinée que le vulgaire disait, non sans raison, pleine de malice...

Toujours vêtu de la même manière, qui le voyait aujourd'hui le voyait tel qu'il était en 1795. Ses forts souliers se nouaient avec des cordons de cuir, il portait en tous temps des bas de laine drapés, une culotte courte de gros drap marron à boucles d'argent, un gilet de velours à raies alternativement jaune et puce, boutonné carrément, un large habit marron à grands pans, une cravate noire et un chapeau de quaker. Ses gants aussi solides que ceux des gendarmes, lui duraient vingt mois, et pour les conserver propres, il les posait sur le bord de son chapeau à la même place méthodique (1). »

Règles du portrait. — Dans le portrait, il faut retenir seulement ce qui est caractéristique et significatif et négliger le reste. Balzac a précisément le tort de ne vouloir rien laisser perdre de ses observations et de ses notes : il entasse, il surcharge. Mais ce défaut est amplement racheté par la sensation de vie intense que nous éprouvons en face de ses personnages. On sent que les originaux ont vécu, que l'auteur les a vus, étudiés sous toutes leurs faces. Le procédé classique, qui consiste à choisir et à éliminer davantage, produit une impression plus artistique et non moins forte. Souvent quelques coups de crayon suffisent pour dresser un être humain devant nous et le faire vivre. Ainsi la soutane, les souliers, le chapeau et la démarche d'un passant, aperçu dans la rue, composent cette silhouette émouvante, enlevée par Louis Veuillot :

« Il y a des prêtres qui ont d'horribles chapeaux, d'autres dont les soutanes font pitié; on tolère tout. Et si à travers ces haillons l'on remarque un air doux et pensif, on a bientôt fait de songer que cette négligence est l'effet d'une pauvreté

(1) *Eugénie Grandet*, p. 14-15 (Ollendorf).

courageuse, ou d'un austère oubli des exigences mondaines. En quelque état que soit une soutane, elle est le vêtement de la science, de la piété, du dévouement, du sacrifice, elle est sacrée à l'œil de tous les gens de bien.

Dans la rue, un jour, je suivais une de ces soutanes, mal faite et fatiguée, propre néanmoins; mais la brosse, à force de frotter, l'avait lustrée et blanchie. Elle battait des souliers rougis par le temps; elle était surmontée d'un chapeau... Ah! je ménage vos nerfs, et je ne décris point ce chapeau.

Bon Dieu! me dis-je, que voilà un pauvre prêtre à qui l'on ferait bien de donner une soutane! Cependant les passants saluaient avec respect ce prêtre mal vêtu; après l'avoir salué, ils se retournaient pour le voir encore. Je doublai le pas, et je saluai à mon tour.

C'était le P. de Ravignan. Il venait de prêcher des enfants, et il allait à Notre-Dame. Il se hâtait parce qu'il avait visité sur le chemin un malade.

Qui dira combien sont tombées de larmes consolantes et salutaires sur la soutane usée de Ravignan; combien de genoux jadis superbes, ont frôlé la poussière qui couvre ses souliers rougis (1). »

Cette belle page de Louis Veuillot nous apprend que, dans un portrait, il est bon d'admettre non seulement des traits de physionomie et de caractère, mais encore des faits; nous ajouterons : des paroles du personnage. C'est d'ailleurs la manière de Saint-Simon, de La Bruyère et de Chateaubriand. D'abord, les personnages en deviennent plus vivants, puisque nous les voyons agir et parler. Ensuite, dans la réalité, l'homme se peint lui-même dans ses paroles et dans ses actes. Par conséquent, un mot, une anecdote courte, complèteront et illustreront les impressions personnelles de l'auteur.

(1) *Les Libres Penseurs*, p. 283-284.

Enfin, là encore, il faut être un peu poète, c'est-à-dire, lire ou deviner dans un jeu de physionomie, dans un geste, dans un mot, ce qu'ils trahissent ou révèlent de l'âme humaine.

Le portrait est un exercice excellent pour aiguiser, chez les élèves, l'esprit d'observation. C'est un genre inépuisable; car il se renouvelle tous les jours. La mode, les institutions, le goût public changent et, avec eux, les originaux que d'autres ont peint avant nous et que nous pouvons peindre à notre tour. Voici, par exemple, un crayon de la femme de sport, produit tout récent de notre civilisation actuelle, en attendant qu'un écrivain nous fasse le portrait de l'automobiliste :

« **Emilie** est de bonne naissance et de fortune suffisante; elle a appris tout ce qu'apprennent les femmes de son rang; elle a un mari intelligent et qui l'adore; elle a d'aimables enfants; mais une seule passion la dévore : obtenir par l'effort de ses muscles des résultats auxquels ne puissent atteindre les efforts musculaires d'aucune autre femme, ni de la plupart des hommes. Toute son énergie est asservie à cet objet. Sa vie se divise en deux parties : l'une où elle dispute la maîtrise de la raquette ou de la pédale; l'autre où elle s'entraîne pour ces disputes. Elle a renoncé, naturellement, à tous les attraits ordinaires de son sexe; sa conversation est merveilleusement étrangère aux choses de l'esprit. Ne lui parlez pas d'un livre ou d'un événement d'art récent, ne faites pas allusion devant elle à une crise politique ou à un mouvement social; elle ne lit qu'*Auteuil-Longchamp*, le *Vélo*, et les pages 2 et 3 de certain journal américain publié à Paris, où sont résumés chaque jour les événements sportifs du monde entier... En revanche, elle parle de ceux-ci avec une abondance de documents et une propriété d'expressions effrayantes; elle ne vous fait grâce d'aucun terme d'argot spécial, d'aucune des abréviations familières dont usent les professionnels du cheval, du cycle ou du

golf. Et l'admirable, c'est qu'elle croit très sincèrement que de tels soucis sont les plus nobles des soucis, et qu'elle regarde du haut d'un dédain sincère les mortels inférieurs dont l'ambition ne se résume pas à faire manœuvrer suivant certaines lois arbitraires et précises l'appareil musculaire de leurs bras ou de leurs jarrets (1). »

CHAPITRE IV

LA DISSERTATION.

Définition. — Si la narration est une suite logique de faits, et la description un ensemble ordonné de sensations et d'impressions, la dissertation (du latin *serere*, lier) est un enchaînement de raisonnements. Elle *a pour objet de prouver une vérité scientifique*, *historique*, *morale*, *artistique ou littéraire*. C'est une thèse portant, par exemple, sur l'immortalité de l'âme (philosophie); la politique intérieure de Richelieu (histoire); la vérité ou part de vérité d'une pensée (morale), comme cette maxime de La Rochefoucauld : « La vertu n'irait pas loin si la vanité ne lui tenait compagnie »; l'avènement de la peinture et de la sculpture romantiques au XIXe siècle (art); le caractère de la tragédie de Racine (littérature).

Unité de la dissertation. — L'unité de la dissertation est constituée par une idée générale ou thèse. Tantôt, cette thèse est énoncée dans le sujet même du devoir, si l'on demande à l'élève de jus-

(1) MARCEL PRÉVOST. *Lettres à Françoise*, p. 182, 183.

tifier cette définition que La Fontaine a donnée de ses fables :

> Une ample *comédie* à cent actes divers.

Tantôt, c'est à l'élève de chercher et de mettre en lumière l'idée générale. S'il s'agit d'une œuvre ou d'une série d'œuvres du même auteur, comme les tragédies de Racine, il devra en démêler le caractère essentiel, voir notamment que la tragédie de Racine est vraie d'une *vérité plus largement humaine*, plus rapprochée de la réalité, et, s'il est permis d'employer ce néologisme expressif, plus vécue, que la tragédie de Corneille. Telle sera la thèse.

C'est à prouver, à expliquer et à éclairer cette thèse, que tous les détails, faits, exemples, raisonnements, concourront. La dissertation étant une démonstration, le tissu en sera plus lié, plus serré que dans la narration. Elle progressera d'une marche plus directe et plus ferme. Là, nul prétexte à la digression. Cependant, par peur d'un mal, ne tombons pas dans un pire et ne donnons pas à notre composition une allure raide et lourde; qu'elle n'avance pas pesamment, chargée et bardée de syllogismes en forme et toute hérissée de *or*, de *car* et de *donc*. Rien d'ennuyeux et de fastidieux comme de telles élucubrations. Une démonstration peut être rigoureuse, serrée, et cependant se mouvoir avec aisance et souplesse, sans jamais sentir l'effort. Certains élèves, imitant d'ailleurs certains auteurs, ont toujours l'air de soulever une massue, même lorsqu'il s'agit d'écraser une mouche. On aime mieux le moucheron alerte, triomphant du lion, que le second

partant pour la guerre contre le premier : du moins, le moucheron n'est pas ridicule.

L'ordre ou suite logique. — Tous les détails du développement devront se succéder dans un ordre logique, appelés les uns par les autres, et non pas juxtaposés à l'aide de transitions artificielles. Là, est le principal mérite en même temps que la principale difficulté de la dissertation. C'est un charme lorsque chaque idée est à sa place, qu'il n'y en a aucune étrangère au sujet, et que le développement se déroule par un mouvement continu et naturel.

Observons aussi la loi des proportions; donnons à chaque partie, à chaque paragraphe de la dissertation, un sage équilibre par rapport à l'ensemble; qu'une idée ne s'enfle pas aux dépens de ses voisines; qu'elle soit développée, non d'après sa valeur intrinsèque, mais d'après son importance relative au sujet.

Construction ou architecture de la dissertation. — *Début.* — Dans la dissertation, pas plus que dans les autres devoirs, on ne doit aborder le sujet de but en blanc, sans une entrée en matière qui prépare le lecteur à ce que l'on va dire. Il faut d'abord établir le problème historique, littéraire ou moral dont on nous demande la discussion et la solution; en un mot, il faut poser ce qu'on appelle l'état de la question et même indiquer brièvement le nœud de la difficulté. Ainsi, je commencerai par annoncer que la tragédie de Racine est l'opposé de la tragédie de Corneille, et que l'auteur d'*Andromaque* a voulu faire autrement que son devancier. Il ne s'en est pas caché dans la préface de *Britannicus*. Aussi, tandis que, chez Corneille, les situations sont « extraordinaires », et les héros,

des êtres exceptionnels, son rival a pris dans la vie commune les faits et les caractères de son théâtre. De même, si j'ai à disserter sur ces deux vers de Boileau :

> Aimez donc la raison et que tous vos écrits
> Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix,

je dirai d'abord qu'on a souvent pris à contresens ce mot raison, et qu'on a prêté à Boileau une théorie absurde, en l'accusant de proscrire l'imagination et la sensibilité, qui font le poète. Pour Boileau, la raison, dans l'art d'écrire, est ce qu'on appelle en philosophie la raison pratique ou expérimentale, qui sait observer et part de la réalité. Par conséquent, l'auteur de *l'Art poétique* entend donner l'observation pour fondement et pour support à toute œuvre littéraire. Jugée de ce point de vue, cette théorie ne renferme rien que de vrai et de fécond.

Le début d'une dissertation peut, dans sa forme, être varié à l'infini : une considération générale, un mot célèbre, une anecdote, un peu d'histoire se rapportant au sujet, serviront à l'amorcer et à l'introduire. Ayant à démontrer l'immortalité de l'âme, il me sera loisible, comme entrée en matière, de me servir de la considération suivante : « Il en est de la fausse analyse comme de la fausse vertu : l'une et l'autre sont d'autant plus dangereuses qu'elles ressemblent plus à la sagesse. Témoin ce médecin qui disait : « Je n'ai pas trouvé l'âme au bout de mon scalpel. » Or, l'âme se trouve au bout d'un instrument plus pénétrant et plus précis : la raison. » — Ayant à définir le caractère de la tragédie de Racine, je n'aurai qu'à me ressouvenir de mon histoire litté-

raire et à rappeler que Racine appartenait à l'École réaliste de 1661, qui comptait Molière, Boileau et La Fontaine. Cette école fut une réaction contre la littérature romanesque et d'imagination de l'époque précédente, littérature dont Corneille fut le plus illustre représentant. Après la tragédie héroïque et épique, c'est le drame de l'observation et de la réalité quotidienne.

Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.

Ou bien, procédant autrement et m'emparant du mot célèbre de Mme de Sévigné : « Racine fait des tragédies pour la Champmeslé et non pour les siècles à venir », je remarquerai que les partisans de Corneille furent déconcertés par cette tragédie nouvelle qui brisait le moule traditionnel et prenait le contre-pied de ce qu'on avait vu jusqu'alors sur la scène.

Enfin, nous dirons du début de la dissertation ce que nous avons dit de l'exposition dans la narration : il doit être court. Il n'est qu'une introduction au sujet.

Division. — En général — et les élèves sont trop portés à l'oublier — il est bon d'indiquer brièvement les principales lignes ou divisions de la dissertation : par exemple, preuves *métaphysiques* et *morales* de l'immortalité de l'âme; réalisme de Racine et sa réaction contre la formule cornélienne, dans l'*action*, les *caractères* ou personnages, le *style*.

De la sorte, les grandes avenues du sujet s'ouvrent devant l'élève et devant le lecteur. Le premier a immédiatement l'air de savoir composer, parce qu'il sait où il va. Mais, encore une fois, la division doit

être simplement indiquée et comme en passant, sans insister ni appuyer, sans annoncer, à la façon de certains prédicateurs, qu'on démontrera *premièrement... deuxièmement... troisièmement...*

Évitons également de distribuer les idées dans des cadres usés et faits d'avance, tels que le *fond* et la *forme* : ce qui, d'ailleurs, n'est pas d'un excellent style; car, au fond s'oppose la surface, tandis que la forme s'oppose à la pensée. Évidemment, cette division est dans la nature des choses; mais il faut la présenter autrement et littérairement. Ainsi, au théâtre, l'action et les caractères constituent le fond; le style est ce qu'on appelle improprement la forme, opposée au fond.

Enfin observons les grandes lois de la division (p. 120-121) : que la division soit logique, par conséquent, tirée du sujet lui-même et non pas artificielle; que les parties en soient vraiment distinctes et ne rentrent pas l'une dans l'autre; qu'elles se succèdent dans un ordre rationnel. Pour reprendre l'exemple tiré de la tragédie de Racine : action, personnages, style, sont bien les éléments essentiels et distincts d'une pièce de théâtre. Ces trois parties se succèdent logiquement : l'action, qui est le cadre et la charpente du drame; les sentiments et les passions, qui remplissent ce cadre et sont la matière même du drame; enfin, le style, qui est l'expression et en quelque sorte le vêtement des sentiments.

Corps de la dissertation. — Quand on a posé le problème; quand on a, dans la division, signalé les éléments de solution, il reste à discuter le problème lui-même et à faire la dissertation proprement dite. Là, doit porter l'effort. C'est alors le moment de se rappeler les lieux communs, ou sources de dévelop-

pement : définition, énumération, causes et effets, circonstances, les semblables (comparaisons et exemples), et enfin les contraires.

La *définition* joue un rôle important et parfois nécessaire. Il n'est pas de dissertation du baccalauréat où, ayant à parler de notre tragédie classique, on ne dise qu'elle est une crise ou un problème moral. Mais, le plus souvent, on ne s'explique pas là-dessus. S'il est question du réalisme de Racine, on sera obligé de définir ce réalisme, qui n'est pas celui de Molière, ou de La Fontaine, encore moins celui de Hugo dans ses drames. Tous ces termes généraux et vagues, qui sont comme la monnaie courante de la langue littéraire, ont besoin d'être examinés, pesés, pour ainsi dire, au trébuchet, afin d'en déterminer et d'en marquer la valeur exacte.

Pour préciser ce que j'appelle le réalisme de Racine dans les caractères de ses tragédies, j'opposerai, par *les contraires*, ces caractères à ceux de Corneille, qui sont vrais, mais d'une vérité exceptionnelle, comme le sont l'énergie ou l'héroïsme. Rodrigue, Polyeucte sont de beaux mais rares exemplaires de l'humanité. En revanche, chaque jour les journaux nous racontent les crimes d'une Hermione ou d'une Roxane. Réaliste encore par la façon dont il a rempli ses drames du sentiment le plus général, le plus commun, l'amour, que Corneille relègue au second plan, comme étant une passion « trop chargée de faiblesse », je montrerai par l'*énumération* de ses principaux personnages, comment Racine a analysé toutes les formes de l'amour, depuis les sentiments si purs de ces âmes blanches, Junie, Iphigénie, Monime, jusqu'aux fureurs jalouses d'Hermione et de Roxane, jusqu'à la passion folle et malade de Phèdre.

Parfois, la simple *définition* nous donnera la solution du problème cherché. La théorie de Boileau : « Aimez donc la raison », apparaîtra claire et juste, si je précise ce que Boileau entendait par le mot « raison ». Pour arriver à cette définition, je m'aiderai des *circonstances* et des *semblables ; les circonstances :* Boileau écrivait en pleine réaction réaliste contre la littérature de la génération précédente; *les semblables :* pour expliquer la pensée du poète, je choisirai des *exemples* chez le poète lui-même. Je comparerai ces vers :

Aimez donc la *raison*, et que tous vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.
Rien n'est beau que *le vrai*, le vrai seul est aimable;
Il doit régner partout et même dans la fable.
Que la *nature* donc soit votre unique étude.
Étudiez la cour et *connaissez la ville.*

Donc, pour Boileau, raison, vrai, nature, étude ou observation de la réalité, sont quatre termes synonymes. Ainsi le poète rentre dans la tradition de tous les grands génies, dont les œuvres seront toujours admirées, parce qu'ils ont étudié le cœur humain et peint des sentiments profondément et éternellement vrais. Je pourrai ajouter, en me servant des *contraires*, que tous ces chantres d' « Iris en l'air », devanciers ou contemporains ridiculisés par Boileau, ont eu, tout au plus, un succès de mode, qui ne leur a pas survécu.

C'est aussi en replaçant dans leur milieu historique et dans les *circonstances* où elles furent composées, que l'on arrivera à comprendre et à expliquer tout ce que les *Maximes* de La Rochefoucauld

renferment de pessimisme amer et outré. Il avait pris part à la Fronde, où des ambitions mesquines et égoïstes se cachaient sous le masque du bien public et de l'amitié; il avait connu les grands intrigants et intrigantes de cette folle équipée, d'où il était sorti lui-même diminué et désemparé, Conti, Bouillon, Retz, la duchesse de Longueville et M[lle] de Montpensier. Rien d'étonnant si, à ses yeux, il n'y a pas d'acte désintéressé, pas de vertu sans vanité ni amour de soi. La Rochefoucauld a calomnié l'humanité en général, vue à travers quelques ambitieux de son temps. Après ces considérations explicatives, il sera facile de prouver, contre l'auteur des *Maximes*, que si la vertu n'est pas toujours pure de tout alliage, que s'il existe encore des pharisiens faisant l'aumône à son de trompe et à grand renfort de réclame dans les journaux, cependant, pour l'honneur de l'humanité, il y a et il y aura toujours ceux qu'on a appelés les héros obscurs du devoir, vertueux pour la vertu seule, sans intérêt, sans ostentation, sans retour complaisant sur eux-mêmes. Les *exemples* ne manquent pas.

Les *causes* et les *effets* pourront nous aider aussi à comprendre et à développer certains sujets. A propos de la fameuse *Querelle du Cid*, dont on aura à raconter l'histoire, il sera bon d'en rechercher les causes et d'en signaler les effets sur le génie de Corneille; les causes furent la jalousie du Cardinal, dont Corneille avait cessé d'être le collaborateur littéraire et dont il traversait la politique contre les duels et contre l'Espagne; la fierté de Corneille qui blessa et s'aliéna Mairet; enfin, l'éternelle cabale des pédants ou des envieux, en face d'un chef-d'œuvre nouveau. Les effets furent bons et funestes :

bons, en obligeant Corneille à soigner davantage l'intrigue de ses pièces, la liaison des scènes et son style ; funestes, en bridant à l'excès ce génie de libre allure, qui, après cette excursion en pays espagnol, renoncera aux sujets modernes, pour s'en tenir à l'histoire romaine, donnera à l'énergie de la volonté tout ce qu'il ôtera aux épanchements et à la spontanéité de la passion, passera une partie de son temps à discuter les règles, et supprimera ou atténuera ces ellipses fortes, ces images hardies ou familières, qui n'avaient pas été goûtées par Chapelain ni par l'Académie.

Parfois, les causes ou les effets peuvent être la matière même du développement, comme dans les sujets suivants : *Rechercher les causes du succès du Cid*, ou bien : *Quelle influence la querelle du Cid et les Sentiments de l'Académie ont-ils pu exercer sur l'orientation du génie de Corneille?*

La conclusion. — Quand la thèse est prouvée, quand la solution du problème a été trouvée et discutée, il reste à conclure. Très souvent, dans les devoirs des élèves, la conclusion n'est qu'une récapitulation où l'on résume les faits principaux et les arguments de l'ensemble de la dissertation. C'est un grave défaut. Ces sortes de tables des matières n'ont rien de littéraire. Finissons par une pensée générale, par une réflexion ou un aperçu qui sortent naturellement de la démonstration. Après avoir caractérisé la tragédie de Racine, je conclurai ou bien que Racine est, sur notre théâtre, le peintre le plus pénétrant et le plus profond de l'âme humaine, ou bien que Corneille et lui restent, chacun avec un génie divers et même opposé, des poètes de premier rang :

Ce sont deux puissants dieux.

Comme les débuts, les conclusions varient avec le tour d'esprit de chacun.

Le style. — Si la simplicité, le naturel et la précision du style sont des qualités d'obligation, c'est surtout dans la dissertation, œuvre d'intelligence et de clarté avant tout. En pareille occurrence, quantité d'élèves croient nécessaire de se mettre en frais de rhétorique et d'imagination. Ils emploient des expressions obscures et recherchées, des phrases entortillées et trop longues ; ils remplacent les raisons par des comparaisons, les faits par des images de mauvais goût. Les métaphores sont, en effet, la pierre d'achoppement des jeunes écrivains ; elles exigent un long métier et une grande habileté de main, pour ne pas tomber dans l'incohérence et le galimatias. Au demeurant, le meilleur style de la dissertation est le style simple et coulant de la bonne conversation ; c'est celui qui, étant le mieux à la portée des élèves, leur épargnera le plus de fautes contre le goût.

Cependant, qui dit style simple et naturel, ne dit pas style sec et plat. La simplicité peut très bien s'allier à la distinction et à l'élégance, si tant est que, dans le style comme dans la vie, elle en soit le cachet et la marque. Ne proscrivons pas absolument les comparaisons ni les images, quand elles ne sont pas cherchées et naissent d'elles-mêmes sous la plume. C'est la preuve qu'elles sont à leur place. Elles donneront au style la couleur et la vie ; au surplus, elles rendront parfois la pensée mieux que ne saurait le faire l'expression directe et nue. Mais qu'elles soient discrètes et examinons-les de très près, pour voir si elles ne manquent pas de justesse.

Ordonnance extérieure. — Dans la disser-

tation, comme et plus encore que dans les autres devoirs, les divisions et subdivisions doivent être rendues sensibles à l'œil par des paragraphes. On trouve des compositions où il n'y a pas une seule coupe matérielle, pas un seul intervalle dans l'écriture; ou bien, deux ou trois paragraphes sont partagés au hasard et sans raison logique. C'est un véritable écheveau qui se dévide et dont on renoue les fils, quand ils se sont rompus. C'est la confusion et le chaos à la surface, signe presque infaillible de la confusion du fond et du désordre qui règne dans l'esprit. Cette absence d'ordre extérieur produit une mauvaise impression sur l'examinateur et le dispose mal envers le candidat. Au contraire, l'élève qui, à chaque idée nouvelle et importante, sait aller à la ligne, montre du premier coup qu'il connaît la nature et la valeur de chaque groupe d'idées ou de faits.

Par conséquent, que le début, le corps et la conclusion de la dissertation soient nettement séparés par l'écriture. Et, dans le corps de la dissertation, que les parties principales et les subdivisions elles-mêmes, constituent des paragraphes à part. De la sorte, la logique intérieure se manifestera au dehors, et l'ordre du dedans sautera aux yeux, pour ainsi parler.

CHAPITRE V

L'EXPLICATION OU ANALYSE LITTÉRAIRE.

Son importance. — L'analyse littéraire prend une importance toujours croissante dans l'en-

seignement et aux examens des Facultés. Il est vrai qu'on l'entend autrement qu'au dix-huitième siècle, où Le Batteux analysait à sa façon la fable « Le Chêne et le Roseau », analyse citée encore comme un modèle par certains manuels. On en a fait un exercice plus sérieux, plus raisonné et plus vivant. Ainsi comprise, elle a un double avantage : d'abord, elle force l'élève à pénétrer plus avant dans l'étude d'un texte et développe en lui le sens littéraire; ensuite, elle manifeste son degré de formation et donne la vraie mesure de son jugement et de son goût. Là, en effet, l'écolier ne peut plus se parer des plumes du paon, ni présenter, comme siennes, les appréciations et les phrases d'un manuel. Il est obligé à un travail absolument personnel, avec des idées et un style de son cru.

Donc, rien d'étonnant si l'analyse littéraire a sa place aux examens du baccalauréat, à l'écrit comme à l'oral. A l'oral, le candidat lit un passage de vers ou de prose dont la quantité à lire est laissée souvent à son appréciation. Il doit alors s'arrêter après une phrase ou un paragraphe qui lui paraît former un tout. Ensuite, il est tenu de faire les remarques que comporte le passage. Il est ainsi contraint de scruter, de fouiller le texte proposé, d'apprécier avec raisons à l'appui, la justesse des idées, les mérites ou les défaillances du style, d'expliquer la syntaxe de certaines phrases, le sens exact de certains mots. A l'écrit, on lui demande également, sous forme de dissertation, un commentaire explicatif et littéraire. C'est alors une étude plus méthodique, plus approfondie et plus minutieuse que dans l'improvisation orale.

Difficultés. — L'analyse littéraire est un

exercice délicat et d'une difficulté extrême. Il faut, pour y réussir, des connaissances variées, de l'intelligence et du goût. On sent — et c'est déjà quelque chose — qu'une page de prose ou de vers est belle; mais quand on veut préciser ce genre de beauté et qu'on est mis en demeure d'examiner, d'apprécier les détails de pensée et de style dont chacun concourt à produire l'impression d'ensemble; en un mot, quand on nous invite à justifier notre admiration d'après le texte que nous avons sous les yeux, c'est alors que l'embarras commence. On s'aperçoit que la critique n'est pas aussi aisée que le dit un vers célèbre.

Ici, la mémoire est d'un faible secours. Dans la dissertation, il est souvent facile de glisser les jugements, parfois les phrases du professeur, d'une histoire de la littérature ou des ouvrages de critique. Grâce aux leçons du maître, grâce à nos lectures, nous n'aurons pas beaucoup de mal à caractériser la fable chez La Fontaine, telle tragédie de Racine, ou même tel personnage de son théâtre. Mais lorsqu'on est en face de quelques vers ou de quelques lignes de prose, sur lesquels on n'a jamais entendu le moindre commentaire, force est de tout tirer de notre fonds. Les jugements tout faits ne sont plus de mise; car, sur un passage très spécial, on nous demande des remarques très spéciales, pour lesquelles les manuels ne nous sont d'aucune utilité immédiate et directe.

Fréquemment, les élèves essayent de tourner la difficulté, au lieu de l'aborder de front et de la trancher net. Tantôt, ils ont recours à des appréciations banales : *pensée juste*, *obscure*, *sentiment vrai*, *développement bien conduit*, *image heureuse*; ils prodiguent les épithètes *charmant*, *joli*, *admirable*, *ravis-*

sant. Tantôt, le texte leur fournit l'occasion d'étaler leurs connaissances générales sur l'auteur, ils côtoient ainsi le sujet sans y entrer. A la vérité, un passage de Corneille, de Lamartine, de Hugo, reflète toujours un peu le génie du poète, et il est bon de le noter. Mais l'important, mais l'essentiel — et là consiste le mérite et la difficulté — c'est de saisir et d'analyser le caractère du morceau, et de montrer comment il se distingue par les idées, par la facture et le style, dans l'ensemble de l'œuvre. Corneille n'est pas toujours tendu ni sublime; il a des passages de grâce et d'émotion. Si Lamartine est le poète des langueurs et de la rêverie vague, il est aussi le poète de la force et de l'énergie : certains de ses vers ont une vigueur toute cornélienne, et, chez lui, maintes strophes jaillissent et s'épandent avec l'impétuosité et la largeur d'un flot puissant.

Enfin, dans l'analyse littéraire, les élèves sont non moins empêchés sur la méthode à suivre que sur les choses à dire. Après une lecture attentive, après un examen réfléchi, on éprouve des impressions multiples, des réflexions particulières se font jour. Mais comment disposer et grouper ces menues observations parfois diverses? Il ne saurait être question de les jeter pêle-mêle et sans ordre sur la page blanche, au fur et à mesure de la lecture, comme font les annotateurs, au bas des pages d'un livre. L'explication écrite — et l'explication orale doit s'en rapprocher autant qu'on le peut — est une vraie composition, non une juxtaposition ou une mosaïque d'impressions et d'idées. Il y faut un plan, de l'unité, une méthode. Voici en quoi cette méthode consiste.

Préliminaires de l'explication. — 1° *Lec-*

ture du morceau proposé. — L'explication écrite d'un texte en suppose la lecture préalable, raisonnée et méditée, qui permet d'en saisir l'idée générale, les idées principales ou grandes divisions, le caractère esthétique, et les beautés de détails qui concourent à l'impression totale. Souvent, une première lecture ne nous laisse qu'une impression vague et mal définie; relisons deux fois, trois fois et même davantage, jusqu'à ce que nous ayons des idées nettes.

Dans l'explication improvisée de l'examen oral, on n'a pas le loisir de revenir ainsi sur un texte à plusieurs reprises. Mais par une lecture lente, attentive, nous arriverons à nous rendre un compte suffisant de l'allure générale et à découvrir quelques mérites ou quelques défauts particuliers. On ne saurait guère exiger davantage d'une improvisation. Surtout, lisons intelligemment, montrant par les inflexions de la voix, que nous sentons, ici l'émotion, là l'ironie renfermée dans un vers ou dans une phrase, et par des arrêts et des pauses conformes au sens, que nous comprenons ce que nous lisons. Une telle lecture est déjà un commencement d'analyse littéraire, par la façon de marquer le mouvement du morceau, en séparant ce qui doit être séparé et en soulignant de la voix ce qui nous frappe. Combien d'élèves, surtout lorsqu'il s'agit des vers, lisent en dépit du bon sens : point d'arrêts logiques, point d'émotion au contact d'idées qui pourtant devraient faire vibrer leur âme. Par exemple, ils lisent la fable *Le Chêne et le Roseau* en coupant uniformément le milieu et la fin de chaque vers. On a ainsi autant de contresens que de vers :

Le chêne un jour — dit au roseau — :
Vous avez bien sujet — d'accuser la nature — ;
Un roitelet pour vous — est un pesant fardeau — ;
Le moindre vent — qui d'aventure, —
Fait rider la face de l'eau, —
Vous oblige à courber la tête ; —, etc.

La logique, au contraire, veut qu'on lise, avec des demi-pauses et des pauses :

Le chêne ' un jour dit au roseau — :
Vous avez bien sujet d'accuser la nature — ;
Un roitelet ' pour vous est un pesant fardeau — ;
Le moindre vent ' qui d'aventure,
Fait rider la face de l'eau '
Vous oblige à courber la tête —.

Au surplus, pas la moindre intonation pour marquer l'*intérêt* du récit dans le premier vers, le semblant de *pitié* dans le second ; le *dédain* ironique dans les quatre suivants.

2° *Les points d'attache du morceau.* — Le passage à expliquer est rarement isolé ; la plupart du temps, il fait partie d'une œuvre ou d'un ensemble auquel on doit le rattacher. Il est un commencement, ou un milieu, ou une fin, et partant il a ses conséquents, ou ses antécédents, et parfois les uns et les autres. Dans un discours, appartient-il à l'exorde, à la confirmation, à la réfutation, ou à la péroraison ? D'une tragédie ou d'une comédie est-ce l'exposition, une péripétie, le dénouement, ou moins encore, une scène, une partie de scène ?

On aura donc à montrer, en quelques mots, comment le morceau est amené, quel en est le rôle et la portée dans l'ensemble de l'ouvrage, et dans

l'acte ou dans la scène d'une tragédie. Ainsi, à propos du combat des Maures, on remarquera que c'est Don Diègue (Acte III, Scène vi) qui a conseillé à Rodrigue de marcher contre eux, avec les cinq cents amis accourus pour assister le vieux gentilhomme. Voilà les antécédents. Quant aux conséquents, c'est-à-dire la pesée que le récit lui-même exerce sur la pièce, Corneille, très habilement, a eu soin de nous l'indiquer par la bouche de Don Diègue : Rodrigue, désespéré d'avoir perdu Chimène et cherchant le trépas, trouvera ainsi une belle mort, ou plutôt la gloire et, avec la gloire, le pardon du roi et de Chimène. De la sorte, le dénouement est préparé et rendu vraisemblable. Comment, en effet, condamner et ne pas aimer cet intrépide sauveur du pays :

Les Maures en fuyant ont emporté son crime.

Corneille n'a donc pas cédé, comme pourraient le croire des spectateurs ou des lecteurs superficiels, au seul désir de composer un magnifique récit épique.

De même, le portrait de Cromwell, dans l'oraison funèbre de Henriette de France, n'est pas davantage un beau morceau de rhétorique, selon le goût du temps, où les portraits étaient à la mode. C'est plus et mieux. Son sujet l'obligeant à parler de la révolution anglaise qui tua Charles I[er] et exila les membres de la famille royale, Bossuet n'a pas pu se dispenser d'en peindre le principal ouvrier. Voilà pourquoi il a étudié chez Cromwell, l'homme politique, et laissé dans l'ombre sa vie privée, qui n'importait pas au sujet.

C'est à tort que Victor Hugo, dans sa Préface de

Cromwell lui a reproché d'avoir tracé du célèbre agitateur, un « sinistre profil » et non le portrait en pied.

Même dans de petites pièces de vers ou de prose, qui forment un tout, une fable de La Fontaine, une méditation ou une harmonie de Lamartine, il est souvent à propos de les rattacher au recueil d'où elles sont tirées et d'y assigner leur place. Ainsi *le Chêne et le Roseau* appartient au premier recueil des Fables de La Fontaine, publié en 1668. Dans ce recueil, le fabuliste ne déploie pas encore toute la souplesse ni toute la richesse de génie. Il faudra attendre le suivant. Néanmoins, *le Chêne et le Roseau*, par l'ampleur du récit et du style, annonce déjà ce que Sainte-Beuve a appelé « la seconde manière ». D'autre part, il y a un monde entre une Méditation et une Harmonie de Lamartine. C'est dans les *Harmonies* qu'il atteint toute son originalité, par une élévation de sentiments, une vigueur d'imagination, une force et une largeur de forme que ses premières poésies laissaient à peine soupçonner.

Enfin, on peut être obligé de situer dans l'espace et dans le temps, le morceau à expliquer, c'est-à-dire de le replacer dans son cadre historique, ou géographique. On ne comprend bien les portraits d'Émile et de Cydias, chez La Bruyère, que si l'on connaît, par ailleurs, les originaux, Condé et Fontenelle. Sa page émue sur les paysans ne s'explique qu'à la lumière de l'histoire, si l'on se rappelle les famines, les misères de ces pauvres diables, au XVIIe siècle, et l'orgueil insolent, le luxe effréné, les prodigalités folles de tant de nobles.

Les paysages vaporeux et doux des *Méditations* et, en particulier, de l'*Isolement* ou du *Vallon*, n'appa-

raissent dans toute leur vérité qu'à ceux qui ont vu les coteaux du Mâconnais. Les auteurs du XVIe siècle, et Racine, au XVIIe, sont nourris de la mythologie antique, qu'ils supposent familière à leurs lecteurs.

Un peu d'histoire littéraire nous épargnera parfois de singulières bévues. Ainsi, on serait mal venu à reprocher à Fénelon, comme font fréquemment des critiques modernes trop exclusifs, de manquer de pittoresque dans la description de la grotte de Calypso. Nos classiques du XVIIe siècle n'avaient pas les théories des romantiques ni des écrivains modernes. Alors, la littérature était surtout psychologique et sentimentale : elle ne visait pas à la couleur. Elle laissait aux peintres leurs procédés, que les romantiques leur emprunteront plus tard. C'est chercher une mauvaise querelle que de chicaner un auteur sur ce qu'il n'a ni voulu ni pu faire.

Par ces quelques remarques, on peut juger combien l'explication complète et approfondie d'un texte exige d'information.

Corps de l'explication. — La lecture, le soin à marquer les rapports du texte avec l'ensemble d'une œuvre, sont comme le début et l'entrée en matière de l'analyse littéraire. Ensuite, on abordera l'explication elle-même. Là, l'élève devra montrer son jugement, son goût, et ses connaissances générales : son jugement, en examinant les idées, dont il aura à signaler l'importance relative, les qualités, l'enchaînement; son goût, en appréciant la langue et le style ; ses connaissances générales, en éclaircissant une allusion historique, mythologique, géographique, un mot dont le sens a vieilli ou qui est pris par l'auteur dans une acception particulière, une construction de syntaxe ou surannée, ou obscure, ou elliptique.

1° *Résumé du passage à expliquer.* — Après la lecture, après les explications préliminaires qui auront paru indispensables, on résumera à grands traits le sujet du texte proposé. Par exemple, dans *le Chêne et le Roseau*, le chêne fier de sa masse et de sa force, interpelle le roseau dont il plaint la faiblesse. Le roseau oppose sa souplesse et sa flexibilité à la raideur de son rival, et laisse aux événements à trancher le débat. Un orage survient, le roseau plie et le chêne est brisé.

Il sera également facile de marquer, à vue d'oiseau, les principales phases du combat des Maures. Ayant expliqué au roi comment il a trouvé cinq cents amis et comment ce nombre s'est accru en route, Rodrigue raconte les dispositions qu'il a prises pour assurer la victoire et la façon dont il a préparé son embuscade. Au moment où ils abordent, les ennemis sont d'abord surpris et déconcertés, puis ils offrent une vive résistance. Enfin, devant la vaillance de Rodrigue et de sa troupe, ils lâchent prise et prennent la fuite.

S'il s'agit d'un portrait comme le Cromwell de Bossuet, je dirai que l'orateur a voulu peindre l'homme *politique*, intelligent, hypocrite et audacieux ; il met à nu l'âme du révolutionnaire anglais ; puis, il le montre dans l'action, groupant sous l'étendard d'une liberté mensongère, les sectes et les partis les plus divers qu'il doit mener à l'assaut de la royauté.

Le résumé ne doit pas être une paraphrase du texte, il sert au contraire à le condenser et à le fixer dans l'esprit en quelques lignes essentielles.

2° *Idée et caractère général du morceau.* — Le résumé du passage à étudier aura déjà laissé entrevoir l'intention de l'auteur. Il importe néanmoins de dé-

gager nettement cette intention et de préciser l'idée dominante du morceau. Quelquefois, elle est formellement exprimée par l'écrivain, comme l'impression religieuse du coucher de lune, dans la description de Chateaubriand que nous avons citée, la moralité dans maintes fables de La Fontaine ou dans *la Mort du Loup* d'Alfred de Vigny. Souvent, elle est omise et se trouve à l'état diffus dans le récit d'où nous devons alors la tirer. Ainsi *le Chêne et le Roseau* est traversé et soutenu par une pensée facile à saisir : personne ne doit se prévaloir de sa supériorité physique ou morale, qui n'est jamais que fort relative. C'est à peu près la thèse de la fable *le Lion et le Moucheron*.

Dans le combat des Maures, une simple lecture nous avertit que le poète a voulu exalter la *bravoure* habile, entraînante et irrésistible de Rodrigue.

3° *Principales divisions du morceau.* — Si l'on est en face d'un passage un peu long, il est nécessaire d'en marquer les grandes divisions et d'en retrouver pour ainsi dire le plan. Ces coupes, faites d'avance, nous serviront de points de repère dans l'explication détaillée. D'une narration, par exemple, on indiquera où commencent et finissent l'exposition, les diverses phases de l'action, le dénouement. Ainsi Rodrigue raconte d'abord les préparatifs du combat contre les Maures : c'est l'exposition, depuis : « Nous partîmes cinq cents », jusqu'à : « Nous nous levons alors ».

Cette exposition comprend elle-même deux parties : les dispositions de combat et l'arrivée des Maures. Puis, vient la narration proprement dite, qui se déroule en trois phases : 1° les Maures surpris et massacrés sans résistance ; 2° une péripétie « leurs princes les rallient », et la lutte recommence acharnée jusqu'au jour : c'est le cœur du récit. 3° Les Maures

« font retraite », mais « leurs rois » et « quelque peu des leurs » continuent à combattre vaillamment : c'est une sorte d'épilogue au récit ; ce sont les derniers coups de tonnerre après la tempête. Enfin, le dénouement, rapide et bref, est raconté en cinq vers.

L'exposition de la fable *Le Chêne et le Roseau*, est très longue par rapport à l'ensemble. Si la fable de La Fontaine est un drame, c'est un drame d'allure libre. Ici, il s'attarde à caractériser par leur discours chacun des personnages ; cela était nécessaire à la morale de son histoire. Le drame commence vers la fin, quand le vent accourt « du bout de l'horizon » et fait plier le roseau, le chêne tenant bon. C'est le premier acte en quatre vers. Au deuxième acte, également de quatre vers, lequel amène le dénouement, le vent redouble ses efforts et abat le chêne.

Le portrait de Cromwell a deux parties bien distinctes : dans l'une, Bossuet analyse les qualités et les vices du personnage, jusqu'à : « Que le sort de tels esprits est hasardeux » ; dans l'autre, il montre ses qualités et ses vices en action, jusqu'à : « C'était le conseil de Dieu d'instruire les rois à ne point quitter son Église. »

4° *Explication détaillée.* — Après ces aperçus généraux, on entrera dans l'étude détaillée du texte, et c'est là surtout qu'on aura à faire appel à l'intelligence, au goût et aux ressources de l'érudition : histoire, science des institutions, géographie, théorie de la composition littéraire, étude de la langue dans laquelle l'auteur a écrit, et, s'il est poète, théorie de la versification et sens de l'harmonie du vers. Cependant, on se rappellera que l'explication doit

être littéraire avant tout et par-dessus tout. Il faudra donc insister sur les qualités de pensée, de composition et de style ; les remarques historiques, grammaticales et autres n'étant que l'accessoire, seront brèves et discrètes : elles ne dépasseront jamais la mesure nécessaire à la pleine intelligence du texte (1).

Dans le portrait de Cromwell, nous aurons à dire si les différents traits en sont conformes à la vérité de l'histoire, quelles furent ces « sectes » que le révolutionnaire organisa en armée, quels furent ces rois contre lesquels il lui fut donné de « prévaloir ». Nous aurons également à préciser le sens de certains mots : comme « conseil », du latin *consilium* », décision ou esprit de décision ; « fortune », de *Fortuna*, la divinité, ou plutôt la force mystérieuse qui mène les événements ; « charme », « enchanté », dont la signification s'est affaiblie plus tard, mais qui ont ici leur sens étymologique et propre de *fascination*, d'*ensorceler*, à la façon des magiciens. Un peu d'étymologie nous aidera également à faire ressortir la valeur de certains mots : « hypocrite », du grec ὑποκριτής, comédien ; « habile politique », c'est-à-dire souple (*habilis*) administrateur du royaume (πόλις). Bossuet et la plupart des écrivains du dix-septième siècle, sont pénétrés du latin, et c'est en recourant à cette langue qu'on peut se rendre un compte exact de la forme qui traduit leur pensée. Ensuite, si nous examinons les phrases, nous sommes frappés, dès le début, par la construction : « Un homme s'est ren-

(1) Dans l'estimable *Traité d'Explication française* de M. Rudler, les questions de langue ont le tort d'être développées à l'excès et supposent des ouvrages spéciaux que l'élève n'a pas sous la main et encore moins dans l'esprit.

contré... » au lieu de « Il s'est rencontré un homme ». La première tournure est infiniment plus vive, plus dramatique ; le révolutionnaire se dresse ainsi, comme une apparition soudaine qui se détache du cadre. La période de la fin : « Ceux-ci, occupés du premier objet qui les avait transportés... », attirera notre attention par son ampleur et sa cohésion tout à la fois. Enfin, nous aurons surtout à montrer comment chaque trait creuse le portrait et le complète.

Parfois il sera bon de connaître les variantes d'un texte et d'indiquer comment un auteur, par une correction, a fortifié ou parfois affaibli sa pensée. Dans le combat des Maures, Corneille avait dit d'abord : « Tant à nous voir marcher en si bon équipage », ce mot *équipage* signifiait au temps de Corneille, l'allure, l'entrain. Cédant à la critique de l'Académie, Corneille le remplaça par « avec un tel visage », expression faible. Les mêmes critiques firent qu'il substitua au vers familier, mais si preste et si fort,

> Nous laissent pour adieu des cris épouvantables.

cet autre :

> *Poussent jusques aux cieux* des cris épouvantables.

dont le premier hémistiche est une répétition banale de :

> Nous nous levons alors, et tous en même temps
> *Poussons jusques au ciel* mille cris éclatants.

Cependant, dans cette étude et dans les autres de même genre, nous ne nous croirons pas tenus de faire un sort à chaque mot. Un tel commentaire serait confus et fastidieux. Ne nous arrêtons qu'à

ce qui mérite d'être signalé. Ici, pas plus qu'ailleurs, la banalité n'est admise.

Quant à la marche à suivre, elle est assez simple. On relit, phrase par phrase, le morceau, à haute voix, dans un examen oral, et l'on fait les remarques que le texte semble exiger. Lorsqu'on est arrivé au bout d'une division principale ou même d'une subdivision notable, c'est-à-dire lorsqu'on a épuisé un groupe d'idées, par exemple l'exposition dans une narration, on en montre l'enchaînement des idées particulières et le caractère dominant. Puis on continue par le groupe suivant.

Il est encore loisible de suivre le procédé inverse. Ainsi, dans la fable *le Chêne et le Roseau*, je puis considérer d'abord l'apostrophe du chêne, laquelle en soi est un tout; j'observe que c'est un discours en bonne forme, composé selon les règles de la rhétorique, et d'une rhétorique solennelle. Le chêne semble s'y exercer au genre sublime. D'abord un exorde, qui est en même temps la proposition :

> Vous avez bien sujet d'accuser la nature.

Puis la *confirmation*, avec tout un appareil de preuves en progression. Enfin la péroraison ou conclusion :

> La nature envers vous me semble bien injuste.

Telle est l'économie de ce petit discours. Puis je l'analyserai par le menu, en le relisant phrase par phrase : « sujet », *subjectus,* ce qui est dessous, c'est-à-dire la matière, le fondement de l'accusation ; « la nature » est ici personnifiée et désigne l'ensemble des lois qui régissent le monde. Ce vers res-

pire la pitié feinte et va donner le ton au reste. Vient la confirmation :

> Un roitelet, pour vous, est un pesant fardeau.

Première antithèse; car tout le développement ne va être qu'une suite d'oppositions qui sont bien en situation : le titre même de la fable et le sujet étant une antithèse. Un roitelet, le plus petit des oiseaux, est un fardeau et la charge est encore alourdie, d'abord par la place du mot « fardeau » à la rime, où il est mis en valeur, puis par l'épithète *pesant*, qui renforce le substantif, enfin par le poids des dix dernières syllabes et par un long alexandrin d'allure pénible et traînante ; « pour vous », au lieu de « vous » simplement, ajoute encore au dédain désobligeant. Le chêne insiste et tient à accabler l'arbuste.

Néanmoins le roseau porte le roitelet; mais, quand souffle « le moindre vent », c'est bien pis : il « baisse la tête », signe suprême de l'humiliation. L'expression fait image et l'on croit voir l'inclinaison souple ou plutôt l'inclination du roseau, car l'expression, employée ici ironiquement, s'applique d'ordinaire à l'homme. Mais n'est-ce pas l'homme que La Fontaine vise à travers les arbres et les animaux? Voilà pourquoi le chêne parlera de son « front ».

> Fait rider la face de l'eau,

est un de ces vers pittoresques, qui dénotent, chez La Fontaine, l'observateur de la nature. Le poète a vu les rides courir sur la surface des étangs. Au surplus, les mots si courts (monosyllabes et dissyllabes) qui entrent dans le vers, nous donnent comme

la sensation des légers plis de l'eau qui frissonne.

A la faiblesse du roseau, le chêne va opposer sa force. « Cependant que », locution vieillie, mais très usitée au XVII[e] siècle, sert de transition à l'éloge que l'arbre va se décerner à lui-même. Le « Caucase » est une chaîne de montagnes, un massif de l'Asie Mineure; une simple montagne serait trop peu pour l'insolent interlocuteur. Joint que l'éloignement, l'imagination aidant, ajoute encore aux proportions du Caucase. « Pareil » est en vedette et se dresse à la fin du vers : c'est, en effet, le mot important. Le Caucase, le soleil, la tempête, les deux derniers soulignés par la rime, et la tempête s'opposant au « moindre vent », voilà à quoi se mesure le chêne : il est difficile de porter plus haut le langage hyperbolique et la folie de l'orgueil. Au surplus, la fierté du personnage s'étale dans deux alexandrins formant avec le vers de huit pieds, musclé et ramassé, qui les suit, une sorte de strophe large et massive.

L'élève pourra poursuivre ainsi cette analyse dont nous avons seulement esquissé une partie.

La Conclusion. — L'explication littéraire est une manière de dissertation. Elle doit avoir une conclusion où l'on condensera, dans une impression d'ensemble, les remarques de détail.

Ainsi *le Chêne et le Roseau,* par la vérité des caractères, par la richesse du style, par l'harmonie significative et symbolique de certains vers ou groupes de vers, se range parmi les meilleures fables de La Fontaine. Le combat des Maures se distingue par la rapidité de la pensée et du style. Rodrigue mène son récit avec le même entrain et la même fougue qu'il a mené sa petite troupe à la victoire. Enfin, le portrait de Cromwell, d'une si grande exactitude

historique, d'une touche si sobre et si sévère, paraît buriné dans du bronze. Il a une unité, une vigueur, un relief merveilleux. Hugo a voulu, à son tour, peindre le Protecteur, ce Tibère-Dandin, comme il l'appelle. Il a mis sur sa toile la couleur, la variété, la bigarrure même, en représentant le politique et le bouffon, conformément à sa théorie sur l'alliance du sublime et du grotesque. Mais il n'a pas atteint la vérité psychologique ni la profondeur de l'orateur sacré.

Ces quelques exemples aideront les élèves à comprendre comment on peut ordonner une explication littéraire.

Cependant, pour achever de fixer dans leur esprit la méthode d'explication française, nous donnons, non pas un modèle du genre, mais un simple essai de la marche à suivre. A cette fin, nous avons choisi, pour l'analyser, un sonnet de du Bellay. L'analyse littéraire de ce sonnet célèbre a été proposée par la Faculté de Bordeaux, pendant la session octobre-novembre 1906.

Essai d'explication française.

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy-là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son aage!

Quand revoiray-je, hélas! de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Revoiray-je le clos de ma pauvre maison,
Qui m'est une province et beaucoup davantage?

Plus me plaist le séjour qu'ont basty mes ayeux,
Que des palais romains le front audacieux,
Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine,

Plus mon Loyre gaulois que le Tybre latin,
Plus mon petit Lyré que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

1. *Points d'attache du morceau.* — Ce sonnet fait partie des *Regrets,* sorte de journal en vers, auquel du Bellay confia ses ennuis et aussi ses colères, pendant le séjour qu'il fit à Rome, où en qualité de secrétaire et d'intendant, il avait accompagné son parent, le cardinal du Bellay. Poète et rêveur, il s'accommodait mal de fonctions qui consistaient à écrire des lettres et à tenir des comptes. La maladie, l'isolement vinrent encore augmenter sa tristesse. La Muse fut sa consolatrice, la Muse, qu'il aimait comme l'aimaient Ronsard et ses disciples.

2. *Résumé.* — Du Bellay, tout en reconnaissant le plaisir et le profit des voyages, soupire après le pays natal et les sites angevins, qui pour lui effacent Rome et ses merveilles.

3. *Idée générale.* — C'est la nostalgie, ou mal du retour, comme l'étymologie l'indique, qui remplit ce sonnet, la perle du recueil. Ce sentiment est le thème qui reparaît sans cesse à travers les variations du morceau.

4. *Division.* — On peut distinguer deux parties dans ce petit chef-d'œuvre : la première, qui comprend les deux quatrains, est une sorte d'appel au pays natal ; la seconde, formée des deux tercets, est un développement par énumération : le poète y compare, ou plutôt y oppose l'Anjou à Rome et préfère l'Anjou.

5. *Corps de l'explication.* — (*1re partie, 1re subdivision*). Le premier quatrain est une réflexion générale sur le plaisir de voyager et de retrouver ensuite les siens. *Heureux*, en tête du quatrain qu'il domine et commande tout entier, prend à cette place une valeur dramatique : c'est le cri du cœur. La comparaison avec Ulysse, et, dans le vers suivant, avec Jason, révèle le poète de la Pléiade, hanté par les souvenirs de l'antiquité. Ni le voyage d'Ulysse, ni celui de Jason, ne furent *beaux,* au sens précis du mot. On sait les rudes épreuves de ces deux héros de la légende. Mais l'épithète n'en est pas moins

vraie d'une vérité morale. Après un voyage, on oublie vite les mésaventures et les fatigues. Revenu au foyer, on savoure le plaisir des découvertes et des choses vues. Au surplus, l'épithète *beau* a ici je ne sais quoi de serein et de lumineux : c'est comme un doux reflet qui éclaire la route.

Ce vers du début a une harmonie enveloppante et légère : il glisse comme une barque; le suivant a la sonorité et la rudesse de la guerre ou de la tempête : *cestuy-la* est dur, *qui conquit* est une allitération où les trois syllabes se heurtent, *la toison* sonne à la rime comme un clairon. C'est le vers qui convenait à Jason, conquérant de la Toison d'or; Ulysse, au contraire, est resté le type du soldat rusé et désireux de revoir son foyer.

Le pronom *cestuy* (*ecce istum*) a disparu de la langue; nous avons gardé seulement *celui* (*ecce illum*). *Et puis*, est une transition familière; *plein d'usage et raison*, notre grammaire moderne, régulière à l'excès, exigerait *d'usage et de raison*; *plein* est le mot précis et juste pour marquer tout ce que rapporte d'observation et de maturité celui qui sait voyager : *rempli* ou *enrichi* aurait moins de force; *usage* est synonyme d'expérience, comme dans l'expression courante : l'usage du monde; *raison*, c'est la raison pratique ou jugement. Tel est, en effet, le profit moral qu'on retire des voyages. « Il est utile de voyager quelquefois, a dit Sainte-Beuve : cela instruit et cela rabat l'amour-propre. » *Vivre entre ses parents : entre,* du latin *inter*, signifie *parmi, au milieu de,* qu'on emploierait aujourd'hui; *parents,* ce sont tous ceux qui nous sont unis par les liens du sang. Du Bellay a bien vu ce qui nous attache si fortement au pays natal. Le mot porte en soi une douleur poignante, si l'on songe que le poète fut orphelin de bonne heure et fut élevé sous la dure tutelle de son frère aîné. *Age,* du latin *ætas,* est synonyme de *vie.*

Dans ce quatrain et dans le reste du sonnet, du Bellay emploie les mots les plus simples de la langue usuelle; point d'images, ni de périodes; mais une phrase courte et directe, un style nu. Toute la poésie est dans la vérité et dans la profondeur du sentiment.

(*1re partie, 2e subdivision*). Après une réflexion générale, du Bellay fait un retour sur sa propre situation, et son accent devient plus personnel.

Revoiray-je est une forme régulière, mais vieillie, du verbe revoir. On la rencontre encore chez des écrivains du dix-huitième siècle. *Hélas!* est un cri de douleur; on attendrait plutôt une explosion de joie, à la pensée de retrouver son pays. Mais le mot renferme une ellipse très forte : le poète se demande s'il reverra jamais son *petit village*. *Petit* marque une opposition sous-entendue avec la grande Rome; l'épithète a aussi une valeur morale : dans la pensée du poète, ce petit village est un *monde* par tout ce qu'il lui rappelle, de même que, plus bas, sa *pauvre* maison est *riche* de souvenirs.

Remarquons comment le premier vers du quatrain se prolonge dans le vers suivant par un rejet qui s'allonge et monte comme un panache de fumée. Ce mince filet de fumée bleue, qui s'élève de la maison familiale, est une réminiscence de l'Odyssée : c'est un modèle de poésie familière et intime. Ici l'imitation disparaît sous une pensée personnelle et sincère. C'est ainsi qu'on doit imiter.

Et en est un de ces hiatus doux, comme on en trouve chez Marot et chez les poètes de la Renaissance. Malherbe fut trop sévère, en proscrivant l'hiatus d'une façon absolue. Mais sa théorie a fait loi. *Le clos de ma pauvre maison*, est en trois mots un court tableau réaliste. Ce sont bien là ces maisonnettes de campagne, entourées d'un mur en pierres sèches ou d'une haie vive. On peut se demander si, logiquement, le pronom relatif *qui*, se rapporte à *clos* ou à *maison*. Nous pensons qu'il doit plutôt se rapporter à *clos*, mot qui, dans le vers, semble le mot important par sa place à l'hémistiche et, au surplus, s'oppose à *province*, à une surface, à une étendue. La règle est d'opposer le même au même. Ce clos lui est *une province et beaucoup davantage*. Nous savons pourquoi, bien que l'auteur, en vrai poète, nous le donne à deviner et nous laisse le soin d'achever sa pensée. C'est là que ses parents se sont promenés et ont goûté « l'ombre et le frais » ; c'est là sans doute que, enfant, il a pris ses ébats. Une

province, le monde même, sont pour lui un désert moral.

(2e *Partie*). La comparaison de Rome avec l'Anjou, laquelle dans le quatrain précédent avait été implicite et comme sous-entendue, va s'affirmer nettement et avec des détails précis, dans les deux tercets suivants.

Plus me plaist le séjour qu'ont basty mes ayeux. Mes ayeux : du Bellay touche ici au sentiment le plus fort qui nous ramène et nous attache au foyer. C'est là que reste et flotte l'âme des ancêtres. Ils ont construit et disposé cette demeure où, après nos courses errantes, nous aimons à venir nous abriter, rêver et prier. Lamartine dira plus énergiquement encore :

C'est la cendre des morts qui créa la patrie.

Séjour est un mot poétique, au lieu de l'expression prosaïque et directe, *maison* ou *habitation*. Ce terme général a une certaine délicatesse, et, par la douceur de la syllabe finale *our,* il donne au vers une harmonie ouatée et reposante. Le vers suivant, au contraire, souligne le contraste de la pensée par ses sonorités éclatantes : *palais romains*, deux mots si carrés et si fermes et surtout par l'épithète *audacieux*, qui, à la rime, s'étend et s'élève en plein ciel. *Front*, pour *sommet,* est un latinisme que nous retrouvons dans *frontispice.* Il a, avec *audacieux*, pour *élevé*, un sens métaphorique appliqué ici à des objets physiques. C'est la seule image — et combien discrète — de ce sonnet.

Le développement par énumération et par antithèse se poursuit jusqu'à la fin : le poète opposant sans cesse le moins au plus, et préférant le moins, parce qu'il est le meilleur à son âme. *Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine :* double trait de couleur locale. On sait combien l'Italie est célèbre par la beauté de ses marbres ; l'ardoise abonde autour d'Angers, où les maisons en sont couvertes. L'épithète *fine,* qui s'oppose, à la fin du second hémistiche, à *dur*, qui termine le premier, exprime en perfection le grain menu et gris de l'ardoise. Ici, comme en maint autre endroit du sonnet, du Bellay nous révèle son âme et ses goûts d'artiste. A la beauté éclatante il préfère la beauté discrète et voilée ; au vaste poème épique, le sonnet modeste. L'antithèse est encore marquée par la différence de sonorité entre les deux parties du vers,

tandis que la première, par ses trois *r*, prend une allure rigide, la seconde s'effile et s'amenuise par un mot de trois syllabes, *ardoise*, et par l'épithète frêle et ténue de la fin.

Plus mon Loyre gaulois. Les commentateurs sont partagés sur le sens du mot *Loyre*. Les uns y voient le Loir; les autres, la Loire, qui, conformément au latin, était un nom masculin, au XVIe siècle. Un peu de géographie et le contexte nous aideront à trancher le débat. La Loire coule à quelques mètres de Liré, où naquit du Bellay; le Loir en passe fort loin. D'ailleurs l'adjectif *gaulois* paraît indiquer qu'il s'agit d'un fleuve national, opposé au fleuve national *latin*. On objectera que le poète comparerait alors deux objets d'égale importance et non pas le moins au plus, tandis qu'avec le Loir la symétrie serait maintenue. Mais il faut compter avec la fantaisie rompant une régularité qui eût été monotone. Du Bellay dit *mon Loyre*, comme il dira *mon petit Lyré*. Ce possessif *mon* révèle, quand nous ne le saurions pas par ailleurs, combien son cœur est pris, attaché à des objets qu'il regarde comme étant vraiment les siens et comme étant une partie ou plutôt une extension de sa personnalité. Rappelons que Lyré est le village où naquit le poète et que le Palatin est une des collines de Rome. *Et plus que l'air marin la douceur angevine*. Jamais on n'a exprimé plus heureusement, ni d'une façon plus concentrée que par ce mot abstrait *douceur* et par l'adjectif qui le suit, le ciel laiteux, cette lumière discrète, ce climat tempéré, cet air velouté et fin, que l'on trouve sur les bords de la Loire, de Tours à Angers; jamais on n'a mieux marqué l'opposition avec le soleil implacable, les tons chauds et violents de l'Italie. L'antithèse est dans les mots autant que dans la pensée. Les deux *r* de *air marin*, nous font sentir l'âpreté de l'air salé de la mer; au contraire, les syllabes molles et légères du second hémistiche nous caressent comme une brise. Le poète compare ici, non plus des objets isolés, mais deux ciels différents. Cet effet d'élargissement final est conforme aux règles du sonnet, qui doit toujours s'achever par une pensée ou plus belle, ou plus forte.

Enfin les vers des deux tercets, sauf un seul, commencent invariablement par : *plus me plaist... plus... plus...* Ces répéti-

tions se succèdent avec la régularité des larmes : on dirait le rythme et le battement d'un cœur qui se soulève et soupire.

6. *Conclusion.* — Ce sonnet, qui est dans toutes les mémoires, il ne faut pas en chercher le mérite dans l'éclat des images ou du style. Jamais on n'usa de mots plus familiers, ni d'un style plus simple et plus uni. La justesse des expressions, le fini et la netteté de la facture, la précision des détails locaux, surtout la sincérité du sentiment le plus universel et si beau, l'amour du sol natal, voilà ce qui en fait le charme impérissable. A toutes ces raisons d'admirer, ajoutons la mélancolie attendrie et désabusée, par où ce jeune poète du XVI[e] siècle semble être le contemporain de nos âmes modernes.

N.-B. — *Fréquemment, les Facultés des Lettres donnent, pour l'explication littéraire, un plan un peu différent de celui que nous avons indiqué et que nous avons suivi dans notre essai sur le sonnet de du Bellay. On demande d'étudier d'abord : 1° le sens précis de certains mots, les particularités de syntaxe et d'orthographe ; 2° la versification : mètres, coupes, rimes, s'il s'agit d'un poète.*

Après cette étude préliminaire, vient le commentaire littéraire, proprement dit : 1° suite des idées, idée générale et idées secondaires ; 2° art du développement, style, métaphores, etc. ; 3° sources et rapprochements avec les auteurs qui ont traité le même sujet ; 4° conclusion : originalité du morceau.

L'inconvénient de ce plan est d'obliger les élèves à se répéter, ou à séparer des choses qui ne doivent pas être séparées ; car les questions de langue ou de versification touchent souvent à des questions de style : telle construction syntaxique, telle coupe de vers, ont une vraie portée littéraire.

Bien entendu, les élèves doivent suivre le plan donné par la Faculté, lorsqu'elle en donne un. Il est même bon qu'ils s'exercent parfois d'après le plan que nous indiquons dans cette note, sauf à eux de tâcher d'éviter l'écueil que nous signalons.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER

NOTIONS GÉNÉRALES

LIVRE DEUXIÈME

DES FACULTÉS LITTÉRAIRES

LIVRE TROISIÈME

DE LA DISPOSITION OU PLAN

LIVRE QUATRIÈME

DE L'ÉLOCUTION OU STYLE

CONSEILS PRATIQUES

SUR LES PRINCIPALES COMPOSITIONS LITTÉRAIRES

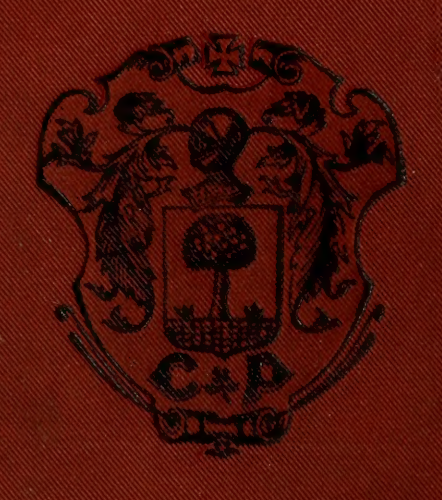
PREMIÈRE PARTIE

CONSEILS GÉNÉRAUX

DEUXIÈME PARTIE

PRINCIPAUX DEVOIRS DONNÉS AUX ÉLÈVES

Typographie Firmin-Didot et Cie. — Mesnil (Eure).


C P